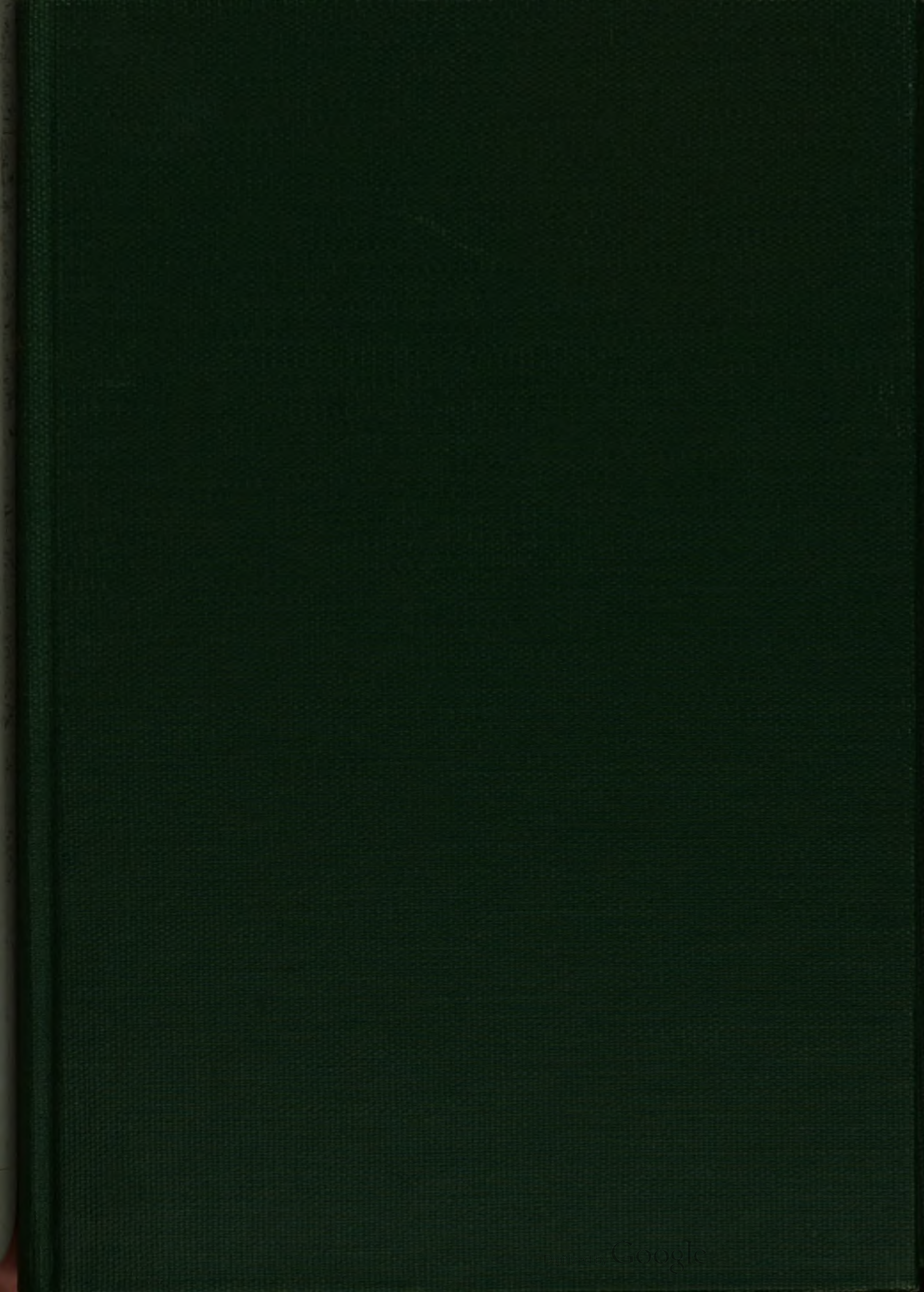


Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Elftes Heft

WIEN 1924
UNIVERSAL-EDITION A. G.



Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Elftes Heft

WIEN 1924.
UNIVERSAL-EDITION A. G.

Inhaltsverzeichnis.

/6

Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices.

Von Rudolf Ficker.

Noch im Laufe des Trecento macht sich zwischen den beiden divergierenden musikalischen Richtungen in Frankreich und Italien ein allmählicher gegenseitiger Ausgleich bemerkbar, wobei Frankreich, wie es scheint, vor allem der gebende Teil war. Bei den späten Italienern tritt das Koloraturenwesen und im Gefolge damit die Sequenztechnik immer mehr zurück und nach dem Tode Francesco Landinos verlöscht die originäre italienische Kunst und geht fast völlig in den französischen Formen auf. Es hat den Anschein, als ob das eruptive Hervorbrechen dieser ausgesprochenen Individualitätskunst des italienischen Trecento zu sehr auf intuitiven und impulsiven Grundlagen beruhte, um gegenüber der traditionell-autoritativen Fundamentierung des gotischen Kunstbaues in Frankreich durchdringen zu können. Und so übernimmt nun mit dem Beginne des 15. Jahrhunderts der Norden neuerlich und unbestritten die Führung.

Damit beginnt nun eine Epoche, die heute noch zu den dunkelsten der ganzen Musikgeschichte gehört. Die widerstrebendsten Einflüsse, teils alter, teils neuer Natur, sollen nun auf eine einheitliche Formel gebracht werden. Eine neue Nation — England — tritt in mitbestimmender Weise auf den Plan, nachdem sie durch Jahrhunderte teils eine selbständige Musikkultur gepflegt hatte, die jedoch, soweit zu erkennen ist, bisher über die Grenzen des Landes nicht hinausgedrungen war, teils jedoch auch fremden, besonders französischen Einflüssen stets Einlaß gewährt hatte.

Die folgenschwerste Tat war jedoch eine Erneuerung und Umstellung musikalischer Anschauungen, soweit diese mit religiösen Vorstellungen verknüpft waren. Die Erstarkung des Fürsten- und Städtewesens und dessen Unabhängigkeit von der kirchlichen Staatsgewalt hatte schon im italienischen Trecento eine strenge Scheidung zwischen weltlicher und kirchlicher Musik bewirkt und auch in Frankreich drängte das in der Motette immer mehr überwiegende weltliche Moment zu einer endgültigen Trennung der jetzt als Gegensätze empfundenen Erscheinungen weltlicher und geistlicher Kunst. Vielleicht weniger in musikalischer, als vielmehr ästhetisch-künstlerischer

Beziehung hat daher die italienische Frührenaissance in den Gang der Entwicklung eingegriffen. So verschwindet daher nach und nach die Mehrtextigkeit aus der Motette; eine neue kirchlich-religiöse Kunst bricht sich allmählich Bahn, die an Stelle der Beherrschung weltlicher, nun einzig die Vertiefung ausschließlich religiöser Ideen anstrebt. Schon aus der bekannten Bulle des Papstes Johann XXII von 1324/25 spricht der Geist eines Kirchenfürsten, der die Notwendigkeit einer strengen Scheidung deutlich erkannt hatte, dem die umfassenden geistigen Ideen gotischer Anschauung, besonders in ihrer letzten Entwicklung, als Utopie und künstlerische „Auswüchse" erscheinen mußten. Und dieses Werden der neuen Kunst, des neuen Stiles ist fast untrennbar verknüpft mit der nun wieder aufgenommenen mehrstimmigen Vertonung des unantastbaren fünfteiligen Kanons der heiligen Handlung: der Worte des Ordinarium Missae.

Ein vollständig klares Bild von der Entstehung und ersten Entwicklung der neuen Messenform kann in der vorliegenden Abhandlung infolge der Schwierigkeit der Quellenbeschaffung und -bearbeitung nicht gegeben werden. Gerade in den letzten Jahren sind einige Handschriften[1]), die nach dem Zeugnisse Fr. Ludwigs für die Messenentwicklung von hervorragender Bedeutung zu sein scheinen, wieder zum Vorschein gekommen, auf deren Heranziehung jedoch leider verzichtet werden mußte. Auch das Old Hall-Ms.[2]), ohne welches eine Klärung der englischen Frage völlig unsicher bleiben muß, ist bisher der Öffentlichkeit nicht erschlossen worden. Zum Glücke enthalten jedoch die Trienter Codices eine Reihe von Kompositionen, welche teils überhaupt noch in die Frühgeschichte der Messe um 1400 zurückreichen, teils das allmähliche Werden und Wachsen des neuen Stiles verfolgen lassen. Durch entsprechende Auswahl und Gruppierung des hier vorhandenen, schier unerschöpflichen Materiales, wie sie in dem gleichzeitig zur Veröffentlichung gelangenden Trienter Messenband (V. Auswahl, DTOe., Jg. XXXI) versucht ist, und durch Heranziehung der — allerdings wenigen — bereits publizierten älteren Messensätze war es möglich, einen Überblick über diese frühe Entwicklung zu gewinnen, der im einzelnen wohl noch einige wichtige Zwischenglieder vermissen lassen wird, im allgemeinen jedoch bereits jetzt die verschiedenartigen Strömungen, die an der Ausgestaltung der neuen Form teilhatten, erkennen läßt.

Wie es scheint, ist die formale Grundlage der älteren Messe des 14. Jahrhunderts der Konduktus, dessen Kennzeichen im wesentlichen die gleichzeitige Fortschreitung aller Stimmen bildet. Es ist daher ein ausge-

[1]) In Betracht kommen besonders die Hs. der Kapitelbibliotheken zu Apt und Ivrea, ferner Turin Bibl. Naz. J. II 9. — Vgl. hiezu die Bemerkungen Fr. Ludwigs in Ztsch. f. Mw. V, S. 440; Arch. f. Mw. V, S. 281. — Nur in die Paduaner Fragmente 684 und 1475 konnte ich dank der Bemühungen des Leiters der Publikationen Einsicht nehmen.

[2]) Barclay Squire: „Notes on an undescribed Coll. of English 15th Century Music" Slbd. II d. IMG, S. 342.

sprochen akkordlicher Satz und als solcher am engsten mit der alten organalen Praxis verbunden. Hieher gehört das Credo der Messe von Machaut[3]), ferner die Messe von Tournai[4]), obwohl hier einerseits die Oberstimme des Gloria[5]) reich figuriert ist, anderseits — wie im Kyrie — noch modale Einflüsse vorherrschen (2. Modus!) Der Konduktusstil liegt dann auch noch Kompositionen der oberitalienischen Schule aus der Wende des Jahrhunderts zugrunde, zum Beispiel: Anon. Gloria mit dem Anfange der liturgischen Melodie der Messe IX im Superius (Padua 1475); Gloria von Gratiosus de Padua (Padua 684); Gloria von Antonius de Civitate[6]). Diese Form eignete sich besonders zum syllabischen Vortrage der textreichen Teile des Ordinariums, Gloria und Credo. Kam es hier vor allem auf die möglichst enge Zusammendrängung des langen Textes an, so lassen die textlich kurzen Teile des Sanctus und Agnus — mehrstimmige Kyrie sind in der frühen Zeit verhältnismäßig selten anzutreffen — das Bestreben erkennen, durch gedehnte Melismen den Satz zu strecken. Hier treten daher die Einflüsse von Seite der weltlichen Formen sehr früh und besonders deutlich zutage. Ein gutes Beispiel aus sehr früher Zeit ist das zweistimmige Sanctus von Ser Laurentius[7]) aus Paris, Bibl. Nat., f. ital. 568, in welchem jedenfalls die Unterstimme die Hauptstimme bildet. Ihr tritt eine reich figurierte Oberstimme gegenüber, die mitunter vollkommen heterophon[8]) geführt ist, so daß wir nicht immer berechtigt sind, hier überhaupt von einer realen Zweistimmigkeit zu sprechen. Bemerkenswert ist das Variationsverhältnis, in welchem die beiden Osanna zueinander stehen. Denn abgesehen von der melodischen Identität der Unterstimme ist auch im Superius in beiden Teilen derselbe melodische Bewegungszug zu erkennen, zum mindesten eine ideelle Grundmelodie anzunehmen, die jedoch jedesmal eine andere figurative Ausschmückung erhält.

Derselben Handschriftenquelle entstammt auch das vermutlich von Paolo[9]) (statt Gherardello) komponierte „Benedicamus Domino[10])“ mit seinen

---

[3]) Johannes Wolf: „Geschichte der Mensuralnotation“, Bd. II u. III, Nr. 18. — Das Kyrie (l. c. Nr. 17) hat isorhythm. Gliederung der französischen Motette.

[4]) Coussemaker: „Messe du XIIIe siècle.“ 1861.

[5]) Vergleicht man die völlig verschiedene Faktur des Gloria und Credo, so gewinnt die bereits von P. Wagner, Gesch. d. Messe I, S. 41 ausgesprochene Vermutung, daß diese Teile von verschiedenen Komponisten stammen, an Wahrscheinlichkeit. — Daß in den beiden Sätzen zwar nicht eine strenge Kolorierung (vgl. „Stud. z. Mw.“ VII, S. 22, wohl aber eine ganz bewußte Anlehnung an Choralmelodien vorliegt, scheint mir auch heute noch zuzutreffen. — Vgl. dagegen: P. Wagner: „Zur Vorgeschichte der Missa“, Gregorius-Blatt, 48. Jg., S. 6.

[6]) Wolf, l. c. Nr. 72.

[7]) Wolf: „Florenz in der Musikgesch. d. 14. Jahrh.“, Slbd. III IMG, S. 630.

[8]) Vgl. G. Adler: „Über Heterophonie“, Jahrbuch Peters 1908.

[9]) Vgl. Slbd. VI IMG, S. 615.

[10]) Wolf: „Gesch. d. Mensuralnot.“ II/III, Nr. 48.

gedehnten Vokalisen, das infolge seiner bunten Vermischung italienischer und französischer Eigentümlichkeiten wohl erst dem Ende des Trecento angehören dürfte. Der motettenartig in gleich langen Noten gesetzte Tenor ist vermutlich einer choralen Vorlage entnommen oder nachgebildet. Als Vorbild könnte möglicherweise die liturgische Benedicamus-Melodie der Messe XIII gedient haben. Mit T. 30 beginnt die Wiederholung des C. f., die jedoch gekürzt und auch melodisch abgeändert ist. Eine schematische Gliederung des Tenor wie in der französischen Motette jener Zeit ist hier nicht zu erkennen. In den Oberstimmen machen sich verschiedenartige Einflüsse geltend. Auffallend ist die Imitation der Mittelstimme zum Superius in der Unterquarte T. 1—4; während I, 4 zur Unterquarte *a* fällt, steigt II, 5 zur Tonika und ahmt T. 6 die Bewegung des Superius T. 5 isorhythmisch, beziehungsweise in der melodischen Umkehrung nach. Auch hier ist ein gegenseitiges Variationsverhältnis in den Oberstimmen der beiden ersten Abschnitte 1—8 und 9—14 zu erkennen, nur die Endtakte sind entsprechend der Halb-, beziehungsweise Ganzschlußwendung abgeändert. Im folgenden Teile tritt der französische Einfluß in der isorhythmischen Disposition der Mittelstimme hervor: I, 15—18 = II, 17—20. In den restlichen Teilen herrscht hingegen ausgesprochen italienische Sequenztechnik vor.

Selbst in reich figurierten Kompositionen, wie dem Sanctus des Gratiosus de Padua[11]), scheint die Grundlage ursprünglich konduktusartig, also akkordlich zu sein, während die streng sequenzierende, melismatische Durchbildung vor allem der Oberstimme erst nachträglich erfolgte. Die formbildenden Momente der Oberstimme beruhen auch hier wieder auf dem Prinzipe der Variation und bestehen eigentlich nur in der verschieden figurativen Behandlung einer von *a'* stufenweise nach *d'* fallenden Bewegung einerseits und einer ebenso von *d'* nach *a'* steigenden anderseits[12]). Feinsinnig und für die späte italienische Praxis bezeichnend ist die Art, wie das schwerfällige Akkordmassiv des konduktischen Aufbaues durch die in jeder Stimme wechselnde Gliederung in sequenzartige oder isorhythmische Motive nach symmetrisch wiederkehrenden Pausen zu einer ungemein feingliedrigen Beweglichkeit gesteigert wird. Ähnliche rhythmische Feinheiten werden sonst mit Vorliebe nur in Abschlußperioden angewendet, wo sie eine wirksame, strettamäßige Belebung herbeiführen.

Ein ausgeprägt neuer Stil ist, wie aus dem Vorhergesagten hervorgeht, in diesen Messensätzen nicht zu konstatieren, obgleich die Ausschmückung der Konduktus-Grundlage wie im Sanctus des Gratiosus einen großen Fortschritt darstellt. Aber die hiebei aufgewendeten kunsttechnischen Mittel sind

---

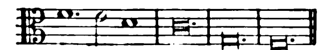
[11]) Wolf, l. c. Nr. 62.

[12]) Im Gegensatze zur Auffassung Riemanns (Handb. d. Musikg. II/1, S. 20) kann ich in dieser Komposition nicht die geringsten Vergleichsmöglichkeiten mit dem Dunstable-Stil erkennen.



uns aus der weltlichen italienischen Kunst ebenso bekannt, wie die isorhythmischen Einflüsse aus der französischen Motettenpraxis. Die Messenkompositionen der früher erwähnten späteren, bisher noch nicht erschlossenen Handschriften zeigen nach Fr. Ludwig (Ztsch. f. Musikw. V, S. 442 Anm.) auch in der Struktur des Formaufbaues eine verstärkte Anlehnung an die weltlichen Formen. Ludwig bezeichnet sie daher als „Balladen-", „Madrigal-" und „Caccia"-Messen. Nachdem mit Ausnahme der Caccia- und der streng isorhythmischen Motettenform alle anderen Messentypen in der vorliegenden Auswahl enthalten sind, wenden wir uns nun der Besprechung der einzelnen Kompositionen des Denkmäler-Bandes zu.

Die beiden Sätze, Gloria und Credo (I, II), des aus Lüttich stammenden, späteren Kanonikus in Padua, Johannes Ciconia, nehmen — wenigstens innerhalb der Trienter Vorlagen — eine ganz singuläre Stellung ein, weil sie bereits stilbildende Elemente aufweisen, die erst eine viel spätere Zeit der Entwicklung aufgegriffen und weitergebildet hat. Französischen Einfluß verrät noch die drastische Hoketwirkung auf dem wiederholten (!) Worte „pax" des Gloria, ferner isorhythmische Bildungen in allen drei Stimmen: 57—60 = 65—68. Die sonstige Faktur ist jedoch ganz italienisch, vor allem die im „Amen" ausgeprägte motivische Sequenztechnik mit teilweise imitierenden Stimmeneinsätzen. Von diesem Imitationsprinzipe ist nun auch im Inneren der beiden Sätze reichlicher Gebrauch gemacht. Am deutlichsten offenbart sich dieses Prinzip im zweiten Teile des Gloria (29—75), wo viermal dieselbe Imitationsstelle erscheint; ähnlich 89—92. Mir ist ferner aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts keine Komposition bekannt, in welcher eine derart offensichtliche Durchdringung aller Stimmen mit motivischem Material zu beobachten wäre, wie in diesen beiden Sätzen. Ein gleichzeitiger Stimmeneinsatz kommt selten vor, außer wenn damit eine bestimmte äußere Wirkung beabsichtigt ist, wie zum Beispiel im „Cum Sancto" (Gloria 96), wo gerade durch die homophone Gestaltung vor der „Amen"-Stretta eine beabsichtigte Steigerung erstrebt wird. Im gewissen Sinne kann daher hier von einer thematischen Arbeit gesprochen werden, die am deutlichsten im Tenor hervortritt, der, von Einschüben, Erweiterungen und Varianten abgesehen, auf folgende, stets wiederkehrende Grundform zurückzuführen ist:

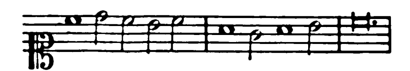


Das Hauptthema des Diskantes lautet:  und kehrt teils unverändert, teils variiert T. 9, 18, 30, 41, 50, 58, 66, 70, 100 wieder.

Das Credo, das anonym überliefert ist, zeigt nicht nur eine ähnliche technische Gestaltung wie das Gloria, sondern stimmt teilweise sogar in der Thematik mit diesem überein. An auffallenden Analogien seien erwähnt:

Gloria	1—3	=	Credo	1—3	
„	9—11	=	„	22—24	
„	22—28	=	„	7—14	(Superius),
„	22—25	=	„	39—42	(Tenor)
„	57—58	=	„	39—40	

Mit Rücksicht auf den Wortreichtum des Credotextes sind die einzelnen Teile wesentlich gedehnt. Das Hauptthema der Oberstimme:



wird an folgenden Stellen wiederholt: T. 6 (Contra), 38 (Contra), 40, 57, 86, 100, 112[13]). Auch die folgenden Varianten sind sehr beachtenswert:

57—71 = 112—136
A B

Gegenüber A sind bei B aus textlichen Rücksichten nachstehende freie Stellen eingeschoben: T. 116, 123—127, 130—133. Beide Sätze sind in allen Stimmen vokal.

Die thematische Arbeit dieser Kompositionen Ciconias besitzt keine Ähnlichkeit mit der Technik Dunstables, beziehungsweise der englischen Schule, wie H. Riemann angenommen hat[14]). Die verheißungsvollen neuen Keime, die sich hier regen, wurden von der Entwicklung der nächsten Zeit nicht beachtet. Aber dieser erste Versuch, die akkordliche Konduktus-Grundlage, die auch hier wohl ursprünglich vorhanden ist, durch motivische und thematische Durcharbeitung zu einer scheinbar polyphonen zu erheben, ist trotzdem von großer Bedeutung, obwohl, wie die klanglichen „Härten" — nach unserer Auffassung! — beweisen, eine befriedigende Lösung, etwa im Sinne des 16. Jahrhunderts, vorläufig nicht erzielt werden konnte.

Im Gegensatze zu den beiden vorhergehenden Kompositionen besteht zwischen dem Gloria und Credo[15]) des Pariser Meisters G r o s s i n (III, IV)

---

[13]) Der imitierende Einsatz des Tenor bei „et ascendit" (92) und „qui ex Patre" (119) dürfte analog T. 62 gegenüber der Lesung des Ms. wohl richtiger bereits T. 91³, 913, bezw. 1183 118³ erfolgen.

[14]) „Handb. d. Mg." II/1, S. 111. — Das l. c. S. 110 und von Wolf l. c. Nr. 31 veröffentlichte „O anima Christi" ist sicher nicht von Ciconia, sondern gehört wohl ohne Zweifel der englischen Schule an; vgl.: Ludwig, Slbd. VI IMG. S. 619 u. 640.

[15]) Das Credo bildet im Cod. Trid. 87 die erste Komposition eines Faszikels (fol. 155a—166b, themat. Kat. Nr. 139—152), welcher von fremder Hand — nicht von Puntschucher, wie nach der Bemerkung bei Nr. 144 zu vermuten wäre — und mit roten Notenlinien geschrieben, ursprünglich einer anderen, älteren Handschrift angehört haben dürfte. Abgesehen von drei frühen Messensätzen (DTOe. XXXI Nr. IV, VIII, XIII) gehört die Motette „Salve cara" des Ludovicus de Arimino (Nr. 144) noch ganz in das Trecento; die vierstimmige Motette „Elizabeth Zachariae" (Nr. 143) zeigt hingegen die strenge isorhythmische Disposition der Machaut-Motette.

weder in thematischer, noch in technischer Beziehung irgend ein Zusammenhang. Im Gloria herrscht die akkordliche Technik des Konduktus vor, am deutlichsten — wie stets in der Folgezeit — in den Fermatenstellen zu erkennen. Bemerkenswert sind ferner die imitatorischen Engführungen beim „Qui sedes“ (51—53), welche auch italienischen Einfluß verraten. Die virtuose Schlußkadenz in der Trienter Vorlage ist hier eigens als Anhang notiert und rührt daher vermutlich nicht vom Komponisten her, sondern zeigt wohl nur die Art an, wie die Sänger (in Italien?) häufig solche Koloraturen improvisierten. Die akkordliche Struktur gestattet den Schluß, daß alle Stimmen gesungen wurden. Letzteres läßt sich vom Credo nicht behaupten. Denn hier ist eine Textunterlage in den Unterstimmen ganz unmöglich; nur die koronierten Noten am Anfange dürften — dem sonst üblichen Brauche nach zu schließen — vom ganzen Chore gesungen worden sein. Das Credo besteht eigentlich aus drei selbständigen Kompositionen — entsprechend den drei Hauptabschnitten des Textes: Patrem — Crucifixus — Et in Spiritum — zwischen welchen jedoch kein musikalischer Zusammenhang zu bestehen scheint. Nur der Taktrhythmus ist stets ein anderer ($^6/_2$, $^3/_1$, $^2/_1$), so daß durch die in jedem Abschnitte differenzierte rhythmische Behandlung der Gefahr des Monotonen, die bei der Komposition derart langer Texte zu befürchten war, vorgebeugt wurde. Dieses starre Festhalten an taktisch-rhythmischen Gestaltungsprinzipien ist für das Nachwirken der gotischen Anschauung von der Bedeutsamkeit rhythmischer Bewegungsvorstellungen sehr bezeichnend, weil es zeigt, daß es dem Komponisten mehr auf die taktmäßig-rhythmische Gliederung ankommt, als auf eine sinnvolle musikalische Umdeutung des Textrhythmus, die unter diesen Umständen bei syllabischer Bearbeitung höchstens zufälliger Natur sein konnte.

Die Hauptschwierigkeit bei der syllabischen Komposition von Glorias und Credos bestand darin, einen Ausgleich zu finden zwischen dem freien Prosarhythmus des Textes und dem taktisch-musikalischen Rhythmus. Der Sinn für die modalen, klingenden Rhythmen der Gotik lag besonders den französischen Komponisten noch derart in Fleisch und Blut, daß es unmöglich erschien, jetzt mit einem Schlage die Melodiebildung diesen neuen textlichen Ansprüchen anzupassen. Wir können daher in den älteren Messenkompositionen häufig die Beobachtung machen, daß der Prosatext in eine musikalisch-rhythmische Form gepreßt ist, die ursprünglich dem Vorbild der strengen Versrhythmik nachgestaltet war und daher jetzt zu ganz unnatürlichen Wortbetonungen führen mußte. Die sinngemäße musikalische Wortbetonung bei Prosatexten, wie im Gloria und Credo, war eines der wichtigsten und schwierigsten Probleme, welche das 15. Jahrhundert zu lösen hatte.

Die gewohnheitsmäßige Verwendung des ternären Rhythmus bei der mehrstimmigen syllabischen Vertonung von Glorias und Credos war etwas Widernatürliches, das auf die Dauer nicht beibehalten werden konnte. Denn die Prosatexte verlangten nach einer mehr neutralen rhythmischen Behand-

lung, welche den starken Unterschied zwischen Hebung und Senkung nicht so sehr hervorkehrte, wie dieses beim dreizeitigen Rhythmus eben tatsächlich der Fall war. Diesem Bedürfnis kam der zweizeitige Takt, den wir in den meisten der hier folgenden Gloria- und Credokompositionen angewendet finden, viel mehr entgegen. Es ist bezeichnend, daß in vielen dieser älteren mehrstimmigen Gloria und Credo überhaupt kein Mensurzeichen am Anfange vorgezeichnet ist (zum Beispiel V, VI, VIII, IX, XV, XIX, XXXII usw.), obwohl ohne Zweifel Tempus imperfectum, also zweizeitiges Taktmaß vorliegt. Überträgt man nun ganz schematisch in zweiteiliger Mensur, so ergeben sich häufig Ganzschlüsse auf dem schlechten Taktteile, oder es fallen Breviswerte in die Mitte des Taktes und müssen daher in den nächsten Takt hinübergebunden werden, wodurch ganz unnatürliche und unbeabsichtigte Synkopenwirkungen entstehen, kurz gesagt: das so entstehende Notenbild der Übertragung gibt eine ganz unrichtige Vorstellung und fälscht direkt mitunter das ursprüngliche Notenbild, das in der Vorlage ungemein deutlich und plastisch wirkt. Fast ebensowenig wie der Prosatext einer ternär-rhythmischen Behandlung unterzogen werden konnte, eignete er sich für eine Einzwängung in ein strenges binärrhythmisches Schema. Die bereits für die spätere Praxis konstatierte Erscheinung[16]), daß eine Taktvorzeichnung für Tempus imperfectum nicht auch stets eine strenge Durchführung zweizeitiger Mensur beinhalte, trifft daher auch hier zu. In der Übertragung sind in solchen Fällen gelegentlich zweizeitige zu dreizeitigen Takten erweitert. Trotzdem bleiben jedoch noch viele unnatürlich wirkende Betonungen bestehen, die bei der in der Publikation nicht zu umgehenden Taktabgrenzung durch Striche noch mehr auffallen, wie in der mensuralen Vorlage des Manuskriptes. Musikalischer und sprachlicher Rhythmus durchkreuzen sich und ergeben auch hier häufig noch keine Übereinstimmung. Wenn jedoch zwei konträre Kräfte gegeneinander streben, so ist das Ergebnis das einer gegenseitigen Aufhebung oder Kompensation[17]). Ebenso wie es daher verfehlt wäre, den musikalischen Rhythmus durch starke Betonung des guten Taktteiles einseitig hervorzuheben, wodurch eine meistens unmögliche Textdeklamation resultieren würde, ist es anderseits angängig, nur die Textakzente durch betonte Hervorhebung zu berücksichtigen, weil einem solchen Beginnen die musikalisch-rhythmische Gliederung, die gewöhnlich besonders deutlich in den — manchesmal instrumentalen — Unterstimmen ausgeprägt ist, entgegenstünde. Dieses Kompensationsprinzip läßt

[16]) Vgl.: Schering: „Takt- und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrh.", Archiv f. Mw. II. — A. Orel: „Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonsätzen des 15. Jahrh.", Ztsch. f. Mw. VI.

[17]) Dieses Kompensationsprinzip ist, wie J. B. Beck „Die Melodien der Troubadours", S. 128, bemerkt, besonders dem 2. (jambischen) Modus eigen, weil hier die betonte Wortsilbe auf den kurzen, die unbetonte auf den langen Ton fällt. Auf das Nichtübereinstimmen von Text- und rhythm. Akzent in modalen Kompositionen hat bereits G. Adler „Der Stil in der Musik", S. 69 ff., hingewiesen.

vielmehr einzig jene Vortragsweise als berechtigt erscheinen, welche eine gewisse ausgleichende Mitte zwischen musikalischer und textlicher Akzentuation herzustellen vermag, also eine Art von „schwebenden" Rhythmus. bei welchem sowohl alle schweren Takt-, als auch Wortbetonungen in Fortfall gelangen. Die taktstrichlose Mensuralnotation des Originales veranschaulicht den Sinn dieser „ataktischen[18])", jedoch nach zeitlichen Einheitswerten geregelten Kompositionen entschieden besser als die Übertragung; ich betone daher nochmals, daß alle Taktstriche, die übrigens in der Ausgabe nur durch punktierte Linien angedeutet sind, besonders in solch ausgesprochen ataktischen Kompositionen wie hier nur orientierende Bedeutung besitzen. Wir können hier eine bewußte Abwendung von den starren taktisch-modalen Prinzipien der Gotik erkennen und müssen uns daher hüten, diese durch eine mißverständliche Auffassung unserseits in diese Musik wieder hineinzutragen. Und nur die ataktische Auffassung des „schwebenden" Rhythmus vermag den merkwürdig leidenschaftslosen und ergebungsvollen Charakter dieser Kompositionen zu erschöpfen.

Die akkordliche Grundlage des Konduktus ist auch in den beiden anonymen Kompositionen (V, VI) unverkennbar; die lebhaftere Bewegung der allein gesungenen Oberstimme ist auf die syllabische Textlegung zurückzuführen und besteht in der Teilung von Semibreviswerten und Einschaltung von Durchgangsnoten. Durch gelegentliche Belebung des akkordlichen Unterbaues erhalten dann alle Stimmen immer mehr ein polyphonierendes Aussehen. Beide Sätze rühren sicher von demselben Verfasser her; denn es ist nicht nur die technische Faktur die gleiche, sondern es bestehen zwischen ihnen auch Übereinstimmungen musikalischer Art. Und zwar nicht in thematischer Beziehung wie in den beiden Messensätzen Ciconias, sondern in einer eigentümlichen Identität melodischer Bewegungszüge, die sich mitunter an entsprechenden Stellen der beiden Sätze feststellen lassen, obwohl die genaue melodische Tonfolge jedesmal verschieden ist. In den ersten drei Takten ist in beiden Kompositionen eine vollständige Übereinstimmung festzustellen, welche jedoch bereits im folgenden Takte aufzuhören scheint. Überblickt man aber sowohl im Gloria, als auch im Credo den melodischen Gang der ersten Periode bis zu seinem Endton (11, beziehungsweise 9), so wird jeder, dem der Begriff des Melodischen nicht ein summierendes Nacheinander bestimmter Töne bedeutet, erkennen, daß diesen analogen Abschnitten, trotz ihres verschiedenen Tonverlaufes, im Grunde genommen ein und derselbe melodische Bewegungszug zugrunde liegt, daß die Abschnitte also nichts anderes sind als Varianten einer hier wohl ideell vorgestellten Melodie. Diese Varianten sind einerseits bedingt durch die verschiedenartige Länge und Ge-

---

[18]) Vgl. Adler, l. c. S. 73 ff. und 90—91. — Bezüglich der rhythmischen Fragen verweise ich nachdrücklichst auf die Ausführungen Adlers: „Rhythmische Kriterien" („Stil" S. 69—100), die von grundlegender Bedeutung sind.



staltung des Textes, anderseits durch das Formungsbedürfnis der künstlerischen Phantasie. Jene thematische Art einer Melodiebildung wie bei Ciconia, die sich gerade durch die Hervorhebung prägnanter Motive auszeichnet und in völlig durchgebildeter Form auch noch für unser klassisches Melodieempfinden charakteristisch ist, finden wir weder hier, noch in den späteren geistlichen Kompositionen des 15. Jahrhunderts vor dem Aufkommen der Durchimitation.

Auch in dem folgenden Verlaufe des ersten Teiles lassen sich Analogien zwischen beiden Kompositionen feststellen, die jedenfalls nicht zufälliger Natur sind, sondern der Vermutung recht geben, daß hier bewußte musikalische Zusammenhänge bestehen. Vgl. zum Beispiel:

Gloria: 13—18, 19—25, 37—40, 42—45.
Credo: 27—30, 40—44, 49—52, 61—65.

Auffallend ist in beiden Sätzen der fast völlige Verzicht auf technische Behelfe der Melodiebildung wie Imitationen und Sequenzen. Sequenzartige Bildungen sind nur mehr im Gloria 6—9 und Credo 15—18 festzustellen. Bemerkenswert ist die isorhythmische Stelle im Gloria 65^3—71 zwischen Sup. und Tenor; dem Imitationsprinzip entsprechend erhält daher hier auch der Tenor Text. Nachdem französische und italienische Eigenheiten in jener Zeit häufig vereint zu konstatieren sind, kann über die Provenienz der beiden Stücke kein bestimmtes Urteil gefällt werden. Im Index des Cod. 92 ist das Credo als „Patrem breve" bezeichnet, wodurch wohl die kurze Dauer, welche die Ausführung solcher syllabisch komponierter Texte in Anspruch nahm, hervorgehoben werden sollte.

Während die bisher erörterten Messensätze, wie mit einiger Sicherheit behauptet werden kann, in keiner ihrer Stimmen eine Anlehnung an eine präexistente Melodie erkennen lassen, vielmehr frei erfunden zu sein scheinen, wie dieses auch dem Konduktus-Prinzip entspricht, begegnet uns im Credo von Zacharias de Teramo (VIII) zum erstenmal eine liturgische Melodie — es ist das altbekannte I. Choral-Credo — und zwar nicht in der spirituellen Verwendung als Tenor, wie in der alten Motette, sondern als regelrechte Melodiestimme im Oberbau. Der Choral ist nach Art der um jene Zeit beliebten Cantus fracti einfach frei mensuriert und dann harmonisiert. Es sind zwei Oberstimmen vorhanden, welche einander im Vortrage der Choralmelodie ablösen. In den textlosen Partien wurden sie ebenso wie die Unterstimmen wohl instrumental ausgeführt. Die Choralmelodie ist fast unverändert beibehalten, nur gelegentlich finden sich einzelne eingeschobene Töne, jedoch ohne erkennbar kolorierende Bedeutung. Nicht ganz ohne Beachtung darf die Behandlung der Unterstimmen bleiben. Während nämlich der Tenor in seinem Verlaufe keine Unterbrechung durch Pausen aufweist, sind diese im Contra ziemlich häufig anzutreffen. Dieser Umstand, ferner die auffällige Gestaltung des Contra T. 79/80 und 111, sowie gewisse hoketartige

Wirkungen wie T. 70/71 und 103/104 lassen die Annahme berechtigt erscheinen, daß diese äußerlichen Momente hier auf beabsichtigten instrumentalen Eigentümlichkeiten und Effekten beruhen.

Eine ähnliche Technik weist auch das folgende anonyme Credo (IX) auf; es ist das spätmittelalterliche IV. Credo, welches in seinem melodischen Verlaufe ganz unverändert, jedoch in mensuraler Rhythmik, abwechselnd in der Oberstimme und choraliter — auch hier mit Beibehaltung der Mensur — erscheint. Nur das „Amen“ stimmt nicht mit der entsprechenden Choralphrase überein und dürfte erst später hinzukomponiert worden sein. Hier scheint auch der Tenor die Hauptstimme zu sein, dessen Melodie große Ähnlichkeit mit der „Benedicamus“-, beziehungsweise „Ite missa“-Weise der Messe XI aufweist. Die straffere rhythmische Haltung, die Kongruenz der einzelnen Stimmen, der Mensurwechsel und die Scheidung in mehrstimmige und chorale Partien lassen vermuten, daß der Verfasser dem Norden angehört.

Hingegen ist der anonyme Autor des nächsten Gloria (X) wohl sicher ein Italiener. Die Technik verrät noch ganz den Einfluß des Trecento-Madrigals: zwei reich melismierte, duettierende Oberstimmen sind über einem harmonisch fundierenden, breiten Tenor gesetzt. Nur das „Qui tollis“ (51—89) fällt durch seine mehr konduktische Setzweise etwas aus dem Rahmen; jedoch läßt auch hier das lange, ausdrucksvolle „Miserere“-Melisma des Superius (83—89) keinen Zweifel über die Provenienz der Komposition aufkommen, ebenso am Schlusse die abwärts leiernden Sequenzen des Tenor T. 131—132. Die melismatischen Oberstimmen sind jedenfalls frei erfunden. Man hat jedoch das Gefühl, als ob die ganze Komposition aus aneinandergereihten, breit angelegten Kadenzen zur stets wiederkehrenden D-Moll-Tonika bestünde. Auch der Tenor besteht im Grunde genommen nur aus ostinatoartig wiederholten Kadenzwendungen, die eigentlich nur ein Hervortreten von Tonika- und Dominantharmonien erkennen lassen. Diese Erscheinung latenter ostinater Kadenzen, welche dann in der italienischen Ostinatotechnik des 17. Jahrhunderts ihre offen zutage liegende Ausprägung gefunden hat, ist häufig schon in frühen italienischen Kompositionen des Trecento anzutreffen. Trotz der eindrucksvollen Melodik dieser echten Renaissanceschöpfung dürfen wir nicht übersehen, daß diese Übertragung eines weltlichen Kompositionsstiles auf religiös-kirchliches Gebiet eine Veräußerlichung darstellt, die wohl anregend gewirkt haben mag, aber eines Umstandes ermangelte, welcher besonders dem nordischen Empfinden in kirchlichen Kunstwerken unentbehrlich erschien, nämlich der musikalisch-künstlerischen Bezugnahme, wenn auch nicht unbedingt auf einen religiösen — wie das beim liturgischen Cantus firmus der Fall war —, so doch wenigstens auf einen konstruktiv-geistigen Vorgang.

Im Gegensatze zur freien Ungebundenheit individueller, künstlerischer Gestaltung dieses Madrigal-Gloria herrscht im Aufbaue des Credo von Bodoil (XI) die streng symmetrische Gliederungsweise des spätgotischen

Formprinzipes vor. Dem imitierenden Einsatze der Unterstimme nach zu schließen, könnte man zuerst glauben, daß hier italienische Einflüsse, von Seite der Caccia her, vorliegen. Aber bereits nach drei Takten wird die melodische Bewegung in der Unterstimme (T. 7) eine andere. Im späteren Verlaufe lassen die sukzessiven Stimmeneinsätze deutlich erkennen, daß hier an keine strenge Imitation im melodischen Sinne zu denken ist, daß daher auch die melodische Identität der Stimmeneinsätze am Anfange mehr sekundäre, zufällige Bedeutung hat. Denn die Grundlage des kompositionellen Aufbaues bilden nicht so sehr melodische Momente, sondern wieder ein bestimmtes, für die gotische Anschauungsweise bezeichnendes rhythmisches Symmetrieprinzip, das in ähnlicher Art schon bei Machaut anzutreffen ist[19]).

Die ganze Komposition ist in zwei Hauptabschnitte gegliedert, deren jeder wieder in drei Teile zerfällt:

	A		B		
	1—112			113—237	
a	b	c	a'	b'	c'
1—34	35—72	73—112	113—156	157—189	190—237

Die drei Teile sowohl von A als auch B enden auf den Schlußakkorden über *d*, *a* und *d*. Jeder der einzelnen Teile a, b, c, beziehungsweise a', b', c' ist nun wieder in drei Perioden gegliedert, welche durch eine exakte Pausengliederung voneinander geschieden sind. Die erste dieser Perioden ist stets zweistimmig, und zwar setzt die zweite, tiefere Stimme immer erst nach vier Breves-Pausen ein. Die zweite und ebenso die dritte Periode beginnt überall mit dem Soloeinsatze der tiefsten Stimme, worauf stets nach einer Brevis-Pause die Oberstimme, nach zwei Breves-Pausen hingegen die Mittelstimme einsetzt. Diese exakte Pausengliederung wiederholt sich strenge in allen übrigen Teilen. Daß die verschiedenen Stimmeneinsätze nicht auf einer bewußten melodischen Imitationstendenz beruhen, wurde bereits hervorgehoben. Eher ließen sich noch Einflüsse isorhythmischer Gestaltung annehmen, also eine Art rhythmischer Nachahmung. In musikalischer Beziehung sind ferner noch starke taktisch-modale Einflüsse nicht zu verkennen, die eine ataktische Auffassung fast als unmöglich erscheinen lassen.

Ähnlich wie in den anonymen Messensätzen V, VI, sind auch hier Anzeichen vorhanden, die darauf schließen lassen, daß auch eigenartige melodische Momente von formbildender Bedeutung waren. Vergleicht man nämlich die Oberstimme des 2. Abschnittes mit dem Anfange, so fällt auch hier wieder eine offensichtliche Gleichheit der melodischen Bewegungszüge auf, obwohl die Melodien, wenn man darunter nur die exakte Aufeinanderfolge der einzelnen Töne versteht, verschieden sind. Eine gegenseitige melodische

[19]) Vgl. die Motetten „He mors“ und „Felix virgo“ bei Wolf, l. c. Nr. 14 u. 16 und deren Besprechung in „Formprobleme der mittelalterl. Musik“, Ztsch. f. Mw. VII, S. 211/212.

Bezugnahme scheint mir zum Beispiel ganz evident zu sein in den ersten Teilen der beiden Hauptabschnitte 1—34 und 113—156:

1—13 = 113—121
14—17 = 133—138
22—34 = 139—156

Und zwar bezieht sich diese Übereinstimmung, welche durchaus nicht nur auf die zitierten Stellen beschränkt ist, stets nur auf die Oberstimme.

Melodische Analogien sind auch im Superius des Gloria von Bartholomaeus de Bruollis (XII) zu erkennen. So scheint der Schlußteil (86—112) nichts anderes zu sein, als eine Zusammendrängung des melodischen Materiales des breit angelegten ersten Teiles:

1—10 = 86—92　　30—33 = 100—103
12—15 = 93—96　　38—43 = 104—107
27—29 = 97—99　　82—85 = 108—112

Der Schluß des ersten Teiles entspricht zwar jenem des letzten, endet jedoch auf G statt auf F, so daß hier eigentlich erst die Schlußperiode des zweiten Teiles (82—85) eine genaue Analogie bildet, während sonst dieser Teil („Qui tollis") vermutlich (?) als freie Einschiebung anzusehen ist. Bemerkenswert ist auch die überleitende Wendung des Tenor T. 11, welche an der genau entsprechenden Stelle T. 92 im Contra ganz unverändert wiederkehrt. Auch die langen Pausen des Anfanges erscheinen zu Beginn des dritten Teiles wieder. Solche Dinge sind nicht zufälliger Natur, sondern beweisen im Gegenteil die planmäßige Anlage des Aufbaues. Italienischem Musikempfinden entsprechen die zahlreichen, sukzessiv eintretenden Stimmeneinsätze und übrigen imitatorischen Bildungen, die sich besonders am Schlusse von Perioden feststellen lassen (23—24, 25—27, 41—43, 47—50, 51—53, 60—63, 64—67, 73—77, 82—84). Hingegen fehlen Imitationen im letzten Teil, ein Umstand, welcher für die Erklärung der hier vorliegenden und bereits oben angedeuteten Technik von großer Wichtigkeit ist, in seiner Bedeutung jedoch erst im späteren Verlaufe dieser Untersuchung voll erfaßt werden kann.

Es wäre verfehlt, die vorliegende Komposition als eine sehr frühe zu bezeichnen. Es scheint sich hier vielmehr um eine Kompositionstechnik zu handeln, die noch um die Mitte des Jahrhunderts im nördlichen Oberitalien, speziell vermutlich im Venezianischen gehandhabt wurde, keinen einheitlichen Stil ausprägt, sondern eine bunte Vermengung sowohl nördlich-spätgotischer, als auch südlich-italienischer Stilmomente aufweist. So steht zum Beispiel der zweistimmige Anfang und der Schlußteil von „Quoniam" ab zweifellos unter nordischem Einflusse, während in den imitierenden Partien hingegen das italienische Naturell des Komponisten voll zur Geltung kommt.

Während das Credo von Bodoil (XI) in seiner strengen symmetrischen

Gliederung wohl mit einiger Berechtigung der Pariser Schule aus dem Anfange des Jahrhunderts angehören dürfte, zeigt das Credo von Georgius a Brugis (XIII) trotz seines ähnlichen Aufbaues gemäßigtere, weichere Züge, die uns in Erinnerung bringen mögen, welche bedeutsamen Anregungen die junge niederländische Kunst der italienischen Frührenaissance verdankt. Wir haben hier zwei duettierende Singstimmen vor uns, die in jedem zweiten Abschnitte durch Hinzutreten eines instrumentalen Contra, als Stellvertreter des Tenor, zu einem dreistimmigen Satze erweitert sind. Trotz dieser offensichtlichen Anlehnung an italienische Vorbilder bestehen jedoch tiefgreifende Unterschiede. Die ganze Melodik ist eine andere; sie vermeidet melismierende und imitatorische Bildungen, ist vielmehr einfach und klar geformt und von ruhiger Linienführung. Originären nordischen Einfluß beweist wieder der Formaufbau. Zwischen Einleitung („Patrem“ 1—8) und Schluß-Stretta („Amen“ 201—226) stehen vier Hauptabschnitte mit den Abschlußklängen auf *G*. *A*, *F* und *G*. Jeder dieser Abschnitte zerfällt wieder in zwei Teile, von welchen der erste zweistimmig vokal ist und immer im $^6/_2$-Takt steht, während hingegen beim zweiten — stets $^3/_1$-Takt! — der instrumentale Contra als dritte Stimme hinzutritt. Die Schlüsse sind jedoch in beiden Teilen gleich. Eine melodische Übereinstimmung oder Beziehung zwischen einzelnen Abschnitten ist nicht zu konstatieren.

Um dieses Gliederungsprinzip, das sich hier eigentlich nur mehr auf den großen Formaufbau bezieht — wie dieses dann später zur Regel wird —, noch deutlicher werden zu lassen, schaltet der Komponist gewöhnlich nach der ersten Phrase des zweiten Teiles der vier Hauptabschnitte einen echt instrumental empfundenen Überleitungsgang ein, der meistens imitierend von den anderen Stimmen wiederholt wird (vgl. 40—42, 82—83, 136—137, 179—180). Solchen instrumentalen Übergängen begegnen wir mitunter in italienischen Kompositionen, wo diese aber stets in organischer Verbindung mit dem übrigen Stimmenverlaufe stehen, was man hier nicht behaupten kann. Diese plumpen, einander verschlingenden Gänge machen vielmehr den Eindruck des Fremden und Erborgten, dem der Komponist nicht die gemeinte Wirkung abzugewinnen versteht. Eine ähnliche Imitation ist ausnahmsweise noch in den T. 87/88 angewendet, und zwar hier als vorbereitendes Affektmoment im Hinblick auf die nachfolgende Fermatenstelle „Et homo factus est“. Auf französischen Einfluß ist hingegen sicher die synkopierte Führung der Stimmen an einzelnen Stellen zurückzuführen (74—77, 116—121, 164—169, 172—176) und ebenso die intrikate, sequenzartige Verschlingung rhythmischer Motive, die uns auch in späteren Kompositionen noch häufig als Mittel der Endsteigerung begegnen wird und hier dann als Ersatz für hoketartige Wirkungen gebraucht wird. So sehr sich auch in der Komposition manchesmal noch fremde, anorganisch wirkende Einflüsse geltend machen, so läßt uns doch die empfindungsvolle und klare Formung der melodischen Linie bereits den Anbruch einer neuen, nordischen Ausdruckskunst ahnen.



Im folgenden anonymen Kyrie (XIV) ist die Oberstimme als Motetus, die Mittelstimme als Triplum bezeichnet, während sonst die umgekehrte Anordnung als üblich galt. Diese Stimmenbezeichnung, die sonst in den Trienter Vorlagen nur noch bei Nr. 164 und 189 vorkommt, findet sich nur in dem von fremder Hand geschriebenen Battre-Faszikel des Cod. 87, dessen Kompositionen vermutlich zum größten Teile englischer Herkunft sind. Während in den bisher behandelten Messensätzen die Oberstimme zugleich auch die Melodiestimme war, erscheint hier die Melodie in der tiefsten Stimme, im Tenor. Es ist die liturgische Melodie der II. Messe des Vatikanischen Graduale, und zwar in mensuriert-rhythmischer Gestalt. Wenn nun auch die ursprüngliche Melodie durch diese Rhythmisierung ein anderes Gewicht bekommen hat, so ist sie dessenungeachtet hier eine richtige Melodie geblieben und unterscheidet sich daher ganz wesentlich von jener modalen oder schematischen Verarbeitung von Lehnmelodien, die wir in den alten Motettentenores konstatieren können, wo gerade die sinnlich-melodischen Momente des linearen Verlaufes vollständig unterdrückt erscheinen. Es ist daher verfehlt, eine solche Art der Tenorbehandlung mit der Tenortechnik der Ars antiqua oder der Zeit Machauts in Verbindung zu bringen, wie dieses häufig geschieht. Es liegt hier einfach der Fall vor, daß ein melodisch geformter Cantus firmus anstatt im Superius, wie es sonst meistens Brauch ist, nun im Tenor erscheint. Und anstatt daß zwei Unterstimmen nach gewissen technischen Prinzipien unter den Cantus prius factus gelegt werden, werden hier nach denselben Grundsätzen zwei Oberstimmen über dem Cantus des Tenor gebaut. Die hier zugrundeliegende Technik ist eine sogenannte „polyphonierende[20])", die nach meiner Ansicht aus dem Bestreben nach einem Ausgleiche zwischen dem Parallelführungsprinzip des Fauxbourdon und dem Klangwechselprinzip des Konduktus hervorgegangen ist.

Der reine Fauxbourdon[21]) stellt in seinen Parallelfortschreitungen das moderne Gegenbild zum alten Organum dar; er kommt in demselben Lande auf, welches, nach alten Berichten zu schließen, auch jene älteste Form der sogenannten Mehrstimmigkeit gepflegt hat. Auch die Notationsweise und sein Name zeigen den Zusammenhang mit der Urform deutlich. Die von Seite der Theorie[22]) im 13. Jahrhundert erfolgte Anerkennung der Terz und Sext als „unvollkommener" Konsonanzen ist lediglich dem immer mehr sich geltend machenden Bedürfnisse zuzuschreiben, das ruhende organale Klangbewußtsein einem gesteigerten Bewegungsprinzipe einzuordnen wie dieses bis zu einem gewissen gemäßigten Grade bereits bei den alten Quartenparallelen

---

[20]) Vgl. Adler: „Der Stil in der Musik", S. 246; Orel: „Einige Grundformen der Motettkomp. im 15. Jahrh.", Stud. z. Mw. VII, S. 80. — Stud. z. Mw. VII, S. 13.

[21]) Adler „Studie z. Gesch. d. Harmonie", Sitzgsber. d. Akad. d. Wiss., Wien, phil.-hist. Klasse XCVIII/3, 1881. — Orel, l. c. S. 72 ff.

[22]) Riemann: „Gesch. der Musiktheorie", VI. Kap., S. 111 ff.

der Fall war. Während diese Absicht in der französischen Déchant-Praxis[23]) einerseits durch einen Wechsel der Klangqualität, anderseits durch direkte Einführung melodischer Momente verwirklicht wurde, scheint in England die akkordliche Auffassung der sogenannten Parallelführung — trotz der mächtigen Einflüsse, die von außen kamen — stets weitergewirkt und nach und nach die Formen des Terzen- und Sextenfauxbourdons angenommen zu haben. Auf die einfachste Weise wurde nun durch eine veränderte Anordnung der einzelnen Elemente des Naturklanges eine total verschiedene Wirkung erzielt. Denn während der Dreiklang — wobei berücksichtigt werden möge, daß die Terz besonders bei Anfang- und Schlußakkorden regulär stets vermieden ist — besonders in seiner terzlosen Grundform ruhenden, also Tonikacharakter hat, bildet derselbe Klang in seiner ersten Umkehrung als Terz-Sextakkord einen Spannungsakkord, dem bewegende, also dominantische Bedeutung beizumessen ist. Hiedurch erhielt jedoch auch der Cantus firmus, welcher infolge dieser Klangumkehrung nun in die oberste Stimme hinaufrückte, eine ganz andere Bedeutung. Denn seine einzelnen Töne wurden als wichtige Funktionsteile akkordlicher Energien nunmehr in ein Bewegungsgeschehen einbezogen und nun auf diesem Umwege eine ähnliche Wirkung erzielt, welche die Lehnweise vordem in ihrer einstimmigen, nur von melodischen Energien beherrschten Urgestalt auszulösen vermochte. Es erscheint daher von Wichtigkeit, darauf hinzuweisen, daß die melodischen Bewegungskräfte, wie sie uns von jetzt ab zumeist in den Oberstimmen von reinen oder polyphonierenden Fauxbourdonsätzen entgegentreten, im engsten Zusammenhange mit potentiellen Klangenergien[24]) stehen, ja direkt auf diese zurückzuführen sind. Und diese gleichzeitige Gebundenheit und Abhängigkeit von klanglich-harmonischen Momenten ist seitdem und bis auf unsere Tage derart untrennbar mit dem Begriffe des Melodischen verknüpft, daß jegliche Art der Melodiebildung für unser Empfinden in gleicher Weise von linearen, als auch — vielleicht unbewußt — von akkordlichen Erwägungen bedingt ist. Die „moderne“ Melodie kann durch das Einfangen ihrer latenten Harmonie in Akkorde, also durch die sogenannte Harmonisierung, in ihrer Wirkungsfähigkeit gesteigert werden, ohne daß hiedurch ihr melodischer Charakter tangiert würde. Die Harmonisierung einer im ursprünglichen Sinne linear erfundenen Melodie — in diese Kategorie gehören zum Beispiel viele der spätmittelalterlichen Choralmelodien schon nicht mehr — ist streng genommen unmöglich und wenn sie trotzdem vorgenommen wird, als Gewaltakt zu betrachten, welcher die betreffende Melodie künstlich zu etwas anderem umformt.

Die reine Fauxbourdonführung der Stimmen ist im anonymen Gloria (XV) an zwei Stellen (1—5, 36—40) ausdrücklich vorgeschrieben. Der Satz be-

---

[23]) „Formprobleme der mittelalt. Musik“, Ztsch. f. Mw. VII, S. 201.

[24]) Vgl. E. Kurth: „Grundlagen des linearen Kontrapunktes“, S. 68.



steht aus zwei textierten Oberstimmen, welche in der zweiten Fauxbourdonstelle zu einem vokalen Trio erweitert sind[25]), und dem instrumentalen Tenor. Das folgende anonyme Credo (XVI) weist hingegen eine Oberstimme mit Text über einem zweistimmigen, textlosen Unterbau auf. Über dieselbe Stimmendisposition verfügt auch das Gloria von Battre (XVII), während im Agnus (XVIII) desselben Autors noch die ältere Art zweier gleichbehandelter, textierter Oberstimmen über einem textlosen Tenor zu erkennen ist.

Die vier letzterwähnten Kompositionen, welche alle dem Battre-Faszikel angehören, dürften infolge ihrer teils offensichtlichen, teils verhüllten Anlehnung an die Fauxbourdontechnik als frühe Messenbeispiele der englischen Schule zu betrachten sein[26]). Sieht man jedoch von dieser Fauxbourdongrundlage ab, so erkennt man, daß das formale und melodische Gestaltungsprinzip nicht originär ist, sondern französische und manchesmal auch italienische Einflüsse verrät. Es sei hiefür auf die verstreut vorkommenden melismatischen Koloraturen verwiesen, die mit der sonst bevorzugten syllabischen Wortbehandlung nicht in organischem Einklange stehen (vgl.: XV 84—88; XVI 90; XVII 25, 103) und das italienische Vorbild nicht verleugnen. Die notengetreue Wiederholung einer in sich geschlossenen Periode über der veränderten Tenorgrundlage (XV 118—124) ist ebenfalls aus der Caccia wohlbekannt. Der Formaufbau steht hingegen im wesentlichen unter französischem Einflusse, wenngleich eine so streng symmetrische Anlage, mit Pausengliederung und dergleichen, nicht mehr vorhanden ist. Zu beachten wäre in dieser Beziehung der symmetrische Mensurwechsel im Credo (XVI): $^2/_1$, $^6/_2$, $^2/_1$, $^6/_2$, $^2/_1$. Die Synkopentechnik, die in stärkerem Maße in den Kompositionen Battres hervortritt und von jetzt ab einen der wichtigsten Behelfe der „Polyphonierung" bildet, ferner die imitierende Engführung rhythmischer Motive (XVI 124—128, XVII 167—175, 183—187) stehen unter demselben Einflusse.

Während in den beiden anonymen Sätzen die syllabische Wortbehandlung, abgesehen von der melismatischen Ausgestaltung der Endworte, noch stark überwiegt, tritt diese in den zwei Stücken Battres — zumal im Agnus — bereits merklich zurück. Hingegen greift nun die Melismatik, die wir früher gewöhnlich nur an bestimmten Zäsuren als Abschlußverzierung wahrnehmen konnten, immer mehr auf den ganzen Melodieverlauf über, wodurch jetzt die Divergenz zwischen dem ungebundenen Text- und dem gebundenen Taktrhythmus überwunden wird. Auf diese Weise wird allmählich eine völlige

[25]) Auch am Anfange (1—5) dürfte sich die Mittelstimme trotz der Pausen am Fauxbourdon beteiligt und einfach die Noten des Tenor während der ersten vier Takte mitgesungen haben.

[26]) Hieher gehört auch das demselben Faszikel entnommene, bereits besprochene Credo (IX); ferner ein Sanctus (anon., Nr. 184), zwei Gloria (anon., Nr. 191, 192), welche nur als Fragmente überliefert sind, in den erhaltenen Partien jedoch deutliche Einflüsse der Fauxbourdontechnik aufweisen.



Eingliederung des Wortakzentes in den musikalischen Rhythmus herbeigeführt, wodurch eines der schwierigsten Probleme der Messentechnik einer befriedigenden Lösung nahegebracht wurde.

Die drei Gloria-Kompositionen von Binchois (XIX, XX, XXI), welche der nur frühe Kompositionen enthaltende alte Teil des Codex 92 als Unica überliefert, stehen noch vollständig unter dem Einflusse der weltlichen Liedkunst. Charakteristisch ist in dieser Beziehung für Binchois die straffe, taktmäßige Rhythmik der Melodiebildung. Und auch die letztere selbst erinnert mitunter in ihrer unkirchlichen Haltung daran, daß das eigentliche Schaffensgebiet des Komponisten die weltliche Chanson ist. So paßt die frivol-übermütige Eingangswendung des ersten Gloria doch eigentlich wenig zu dem feierlichen Ernste des Textes, und aus der schmerzlichen, wehmütigen Mollstimmung des zweiten vermeinen wir eher die trostlose Liebesklage eines Verschmähten herauszuhören. Wir können aber daraus wenigstens entnehmen, daß jene Ausdruckskunst, welche die italienische Frührenaissance geschaffen hatte, nun in den Niederlanden eine Fortsetzung und Weiterbildung gefunden hatte, und zwar ebenso wie dort auf dem Gebiete der weltlichen Kunst. Besonders die letzterwähnte Komposition (XX) gehört neben einigen, später noch zu erwähnenden frühen Messenschöpfungen von Dufay zu den eindrucksvollsten Kompositionen, die wir von den Niederländern besitzen. Aber es ist kein neuer Messenstil, der uns hier entgegentritt, sondern ein dem jeweiligen Ausmaße des betreffenden Messentextes angepaßter, übertragener weltlicher Liedstil. Das melodische Hauptgewicht ist daher ausschließlich in die Oberstimme verlegt; die Unterstimmen bilden dazu nur eine einfache akkordlich-harmonische Stützbasis, die gelegentlich durch polyphonierende Bearbeitung einige Belebung erhält. Als älteste Komposition möchte ich das erste Gloria (XIX) bezeichnen, und zwar wegen der nach rückwärts weisenden symmetrischen Gliederung der einzelnen Abschnitte durch je zwei Breves-Pausen, welche jedesmal durch ein modulierendes Zwischenspiel der Unterstimmen ausgefüllt werden. Der Einfluß des Fauxbourdon ist vor allem im dritten Gloria (XXI) unverkennbar.

Die Anschauungsweise der Gotik, die in Vielem auch noch zu jener Zeit im Norden nachwirkte, schloß, wie an anderer Stelle gezeigt wurde, auf religiösem Gebiete eine Einbeziehung weltlich-realistischer Vorstellungen nicht unbedingt aus, soferne es nur gelang, diese durch religiös-geistige Kräfte zu binden. Diese Bindung zwischen Geistlichem und Weltlichem hatte früher der chorale Tenor vollzogen. Und das liturgische Fundament des Chorales war es auch jetzt, welche den in der Melodiebildung der Oberstimme überwuchernden, ganz verweltlichten Naturalismus einer neuen Vergeistigung zuführte.

In den folgenden Messensätzen von Binchois (XXII—XXIX) ist dieser Anschluß an den Choral wieder vollzogen, aber auf eine vollständig neue Art. Denn während in den beiden Credos von Zacharias de Teramo (VIII)

und dem — vielleicht der älteren englischen Schule angehörenden — Anonymus (IX) die Choralweise nur einer rhythmischen Rationalisierung — im Sinne der damaligen Zeit! — unterzogen wurde, in melodischer Beziehung hingegen fast unverändert blieb, hat hier mehr oder weniger auch eine völlige melodische Umwandlung stattgefunden. Dabei ist es auch jetzt dem Komponisten nicht um die melodisch-sinnlichen Momente der Lehnweise zu tun, sondern fast ausschließlich nur um das rein konstruktive Prinzip der musikalisch leblosen Tonsummation des Choralschemas. Diese ideelle Bezugnahme auf einen liturgischen, religiösen Vorgang zeigt daher deutlich den noch immer nachwirkenden tiefen Zusammenhang der Zeit mit den Problemen der Gotik. Während aber in den alten Motettentenores das schemenhafte Gerippe trotz der rhythmisch-modalen oder schematischen Gruppierung ganz unverhüllt bloßgelegt erscheint, bilden jetzt diese isolierten Töne die konstruktive Grundlage für ein völlig neues, gesteigertes melodisches Geschehen, mit welchem der Komponist weit über jenes der Lehnmelodie hinauszugehen vermeinte.

Denn von der rein kunstmäßigen Seite aus betrachtet, erschien der Choral dem nordischen Mittelalter stets als etwas Verbesserungsbedürftiges. Man erkannte wohl seine ideelle, liturgische, nicht jedoch seine künstlerische Bedeutung. Dieses beweisen nicht nur alle Choralbearbeitungen, die wir in der Geschichte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit antreffen, sondern auch die zahlreichen und nicht immer einwandfreien Neukompositionen von Choralmelodien des späten Mittelalters, welche häufig ein vollständiges Verkennen der Erfordernisse einstimmig-linearer Melodieformung zur Schau tragen[27]). Und daher spielen hier auch spezifisch künstlerische Absichten, welche hier eine Verbesserung zu vollbringen glaubten, eine wichtige Rolle. Ebenso wie in der spätgotischen Architektur des Nordens, zumal Englands, die konstruktiven Formen zwar beibehalten, aber durch ein Übermaß an naturalistischem Verzierungswerk gleichsam überdeckt und unkenntlich gemacht werden — man spricht daher hier folgerichtig von einem „Barock" der Spätgotik — ist nun auch im Naturalismus dieser neuen „kolorierten"[28]) Melodien das konstruktive Gerüst des Cantus firmus oft kaum mehr zu erkennen.

---

[27]) Vgl. Marxer: „Zur spätmittelalt. Choralgesch. St. Gallens", 1908; Sigl: „Zur Gesch. des Ordinarium missae in d. deutschen Choralüberlieferung, 1911". — Die Bemerkung P. Wagners („Gesch. d. Messe", S. 61[1]: „Von Binchois enthalten die Trienter Codices nur ein Kyrie, Gloria und Credo" beruht auf einem Irrtum. Wie aus dem them. Kat. hervorgeht, sind in den Trienter Vorlagen nicht weniger als 23 Messensätze Binchois ausdrücklich zugeschrieben.

[28]) Um naheliegenden Mißdeutungen des Begriffes „Kolorierung" zu begegnen, möchte ich betonen, daß in diesem Zusammenhange diese Bezeichnung im rein konstruktiv-geistigen Sinne des Mittelalters und nicht in jenem äußerlichen unserer Zeit, welche darunter nur eine „Verzierung", bezw. Steigerung bereits vorhandener melodischer Energien erstrebt, aufzufassen ist.



Schon das erste Kyrie (XXII), das in einer Vorlage ausdrücklich als „Kyrie angelorum[29])" bezeichnet ist, läßt erkennen, daß die Kolorierung des choralen Kyrie de angelis, obwohl es sich um einen besonders „zahmen" Fall handelt, ein neues melodisches Gebilde hervorgerufen hat, in welchem die Gewichtsverteilung bereits eine andere ist wie in der Urmelodie, obwohl die Veränderung zum Beispiel im 4. bis 6. Kyrie, wo der Cantus firmus in der Mittelstimme allein erscheint, hauptsächlich nur rhythmischer Natur ist. Im Fauxbourdonsatze, den wir auch hier ohne Zweifel vor uns haben, ist die Hauptstimme zumeist der Superius, in verhältnismäßig seltenen Fällen der Contra[30]) oder Tenor. Es kann ferner beinahe als Regel gelten, daß die ursprüngliche Tonlage des Cantus firmus auch in der Bearbeitung gewahrt bleibt. Daher können wir im vorliegenden Beispiel im 1. Kyrie und Christe den Superius als eigentliche Hauptstimme bezeichnen, trotzdem der Contra den in die Unterquarte versetzten Cantus firmus in fast unveränderter Gestalt bringt. Wir stehen hier vor dem sehr seltenen Falle, daß zwei Stimmen zur gleichen Zeit einen und denselben Cantus firmus in verschiedener Tonlage enthalten — eine Erscheinung, welche nur auf die Fauxbourdontechnik, die ein solches Kunststück ohne weiteres ermöglichte, zurückzuführen ist. Daß die Kolorierung in den drei letzten Kyrie der Oberstimme aufgegeben ist, beruht nur auf stimmtechnischen Erwägungen; weil eben den Sängern eine andauernde Bewegung in der Tonregion um f″, die hier fortgesetzt notwendig gewesen wäre, nicht zugemutet werden konnte. Übrigens enthält dann die Oberstimme in den Schlußtakten (32—37 und 47—52) doch noch eine Kolorierung der jetzt wieder tiefer liegenden choralen Schlußphrase. Für die Beliebtheit des Stückes sprechen die zahlreichen Fassungen seiner Überlieferung (vgl. Revisionsbericht).

Eine echt liedmäßige „Verballhornung" der liturgischen Melodie (Messe XI) liegt auch im nächsten Kyrie (XXIII) vor, die um so bemerkenswerter ist, weil sie ausnahmsweise im Tenor erfolgt. Auch dieser Tenor gestattet nicht die geringste Vergleichsmöglichkeit mit einem Motettentenor der französischen Ars antiqua oder nova.

Der melodische Duktus der Urmelodie ist hingegen in den vier folgenden Kompositionen (XXIV—XXVII) strenger gewahrt und kaum zu übersehen. Trotzdem erklingt infolge der Kolorierung und der manchmal willkürlichen Verlegung der melodischen Schwerpunkte doch stets etwas melodisch Neues, das im Hörer überhaupt kaum mehr eine Erinnerung an die Choralweise aufkommen läßt. Und dieses melodisch Neue steht außerdem im engsten Zusammenhang mit einem akkordlichen Geschehen, das

[29]) Die Zuweisung dieses Kyrie für die Votivmesse der Engel ist demnach bereits für das 15. Jahrhundert sichergestellt. Vgl. P. Wagner: „Gregor. Formenlehre", S. 454[1].

[30]) Dieses trifft besonders in der älteren Zeit häufig zu, in welcher der Motetus die eigentliche Hauptstimme war, über welche dann das Triplum gesetzt wurde. Dieses Verfahren hat sich besonders lange in der englischen Schule erhalten.



die mehrstimmige Setzweise mit sich bringt, entsteht gleichzeitig mit diesem und ist losgelöst von ihm nicht mehr vorstellbar. Melodische und harmonische Gestaltung gehen daher fast parallel und bedingen einander. Alles was in der Kolorierung in melodischer Beziehung noch an die Choralweise erinnern sollte, wird demnach schon durch die gleichzeitige Auswirkung vertikaler Kräfte umgewertet.

Selbst der tonale Charakter der Urmelodie wird nicht strenge gewahrt. Um einen klanglichen Effekt oder eine harmonische Übereinstimmung zu erzielen, werden oft in beliebiger Weise einzelne Choraltöne alteriert (vgl. XXII: 6, 17; XXV: 3, 11, 17, 31 usw.), ganz abgesehen von den zahlreichen Fällen, wo diese Alteration zwar nicht vorgeschrieben ist, aber nach den im mehrstimmigen Satze üblichen Gepflogenheiten als selbstverständlich vorausgesetzt wird[31]).

Bei keinem Meister des 15. Jahrhunderts sind mehr harmonische Kühnheiten anzutreffen wie bei Binchois[32]). Das glänzendste Beispiel seiner ausgesprochenen Begabung für ungewöhnliche Klangwirkungen ist das der liturgischen Melodie der Messe XVIII nachgeformte Agnus (XXV) mit seinen alterierten Tönen gis und b. Aus der kalt-unsinnlichen, dreimal unverändert gebrachten Rezitationsformel der choralen Vorlage ist in der mehrstimmigen Bearbeitung ein Kabinettstück von unerhörtem Stimmenzauber geworden. Hier ist jeder Teil stets auf eine neue Weise durchgebildet und so die Komposition durch verschiedenartige harmonische, melodische und rhythmische Formung, vom schmerzlichen Klageruf des ersten Agnus angefangen bis zur verklärten Bitte des letzten, auf einen kontinuierlichen Stimmungswechsel hin angelegt. Ein feinsinniger Zug ist daher auch die Änderung des Schlusses gegenüber der Choralfassung im ersten und zweiten Agnus, welcher hier gleichsam das trostlose „Miserere" nachklingen läßt. Eine um so trostreichere Wirkung löst dann das auf dem Ganzschlusse gebrachte „Pacem" am Ende des letzten Teiles aus. Auch das gis der dritten Intonation — es steht wirklich gerade so im Manuskript! — ist nur dem Bedürfnisse nach einer Affektsteigerung in Hinsicht auf die erwartungsvolle Bitte des letzten Agnus entsprungen. Eine wohl ebenfalls auf Gefühlsmomenten beruhende Melodieformel, die bei Binchois manchesmal anzutreffen ist, sei an dieser Stelle nicht übersehen: es ist dieses der Sprung in die Unterquarte mit Berührung der Untersekunde. Er erscheint

[31]) Um den diesbezüglichen Steinen des Anstoßes von vorneherein jede weitere Stoßkraft zu benehmen, wurde in solchen Fällen nach Tunlichkeit von einer Aussetzung der Akzidentien abgesehen. Jedoch möge daraus nicht ein prinzipieller Verzicht auf eine andersartige Auslegung gefolgert werden, die heute ebenso wie vor 500 Jahren eine Angelegenheit der subjektiven Auffassung darstellt und daher entsprechenden Schwankungen unterliegt.

[32]) In dieser Beziehung gehört in die unmittelbare Gefolgschaft Binchois' auch Reginald Liebert (vgl. DTOe. XXVII/1).



vorzugsweise gebraucht als ein melodisches Abwärtsgleiten von der Oktav über die Sept zur Quinte der Finalis (vgl. XXV: 6, 9, 19, 24, 28—29; XXVI: 8).

Schon die beiden musikalisch-liturgisch zusammengehörenden Kompositionen des Sanctus und Agnus (XXVI und XXVII) zeigen uns gegenüber der choralen Vorlage (Messe XVII) eine breite melodische Dehnung und Streckung der einzelnen Phrasen, und in noch verstärktem Ausmaße ist dieses im folgenden Sanctus und Agnus (XXVIII und XXIX), welche ebenfalls zusammengehören (Messe XV), der Fall. So bilden hier am Beginne des Sanctus (XXVIII) die zwei Töne des choralen „Sanctus" einfach den Anfang- und Schlußton eines sechs Takte langen, freigebildeten Melismas. und in den folgenden Takten 7—11 sind Anfang- und Schlußton in der entsprechenden Choralphrase überhaupt nicht enthalten. Oder es sind ganz freie Phrasen ohne jede Bezugnahme auf den Choral eingeschoben (vgl. T. 77—80). Als besonders charakteristisch für die völlige Außerachtlassung melodischer Beziehungen zum Choral sei ferner auch gleich die willkürliche Gliederung des choralen Melos in der Kolorierung durch dazwischengeschobene Pausen angemerkt, welche bei Binchois allerdings nur in sehr gemäßigter Form anzutreffen ist (vgl. XXVI: 62—64; XXVIII: 30; XXIX: 31—32).

Alle diese bereits hier zu beobachtenden Momente weisen auf den stets noch nachwirkenden Einfluß echt mittelalterlicher Musikanschauung hin. Die melodisch-sinnlichen Eigenschaften der Choralweise erkennt der schaffende Künstler auch jetzt noch nicht, oder er beachtet und würdigt sie wenigstens nicht. Wie im Mittelalter entnimmt er dem liturgischen Vorbilde nur die unsinnlich-leblose Substanz des Tongerippes, formt jetzt aber daraus einen neuen melodischen Körper. Und gerade dieses merkwürdige Verfahren ist für den seltsamen künstlerischen Zwiespalt der Übergangszeit im 15. Jahrhundert ungemein bezeichnend: auf der einen Seite die rein geistig erfaßte Idee der Lehnmelodie, welche nun anderseits völlig dem schrankenlosen Naturalismus eines neuartigen melismatischen Geschehens sublimiert wird. Denn dieses, obzwar nur ideelle Zurückgreifen auf konstruktive Gestaltungsprinzipien — und beim Gerüstbau der Kolorierung handelt es sich, wenigstens in primärer Beziehung, um ein konstruktives Prinzip — löste in der Tat eine ganz neue Art melismatischer Melodiebildung aus, welche vollständig verschieden von jener ist, der wir sowohl in der weltlichen Musik der vorhergehenden Zeit, als auch in den älteren Messensätzen, die von jener beeinflußt sind, begegneten. Während besonders in der italienischen Trecentokunst der Begriff des Melismas, welches ja hauptsächlich nur am Anfange oder am Ende einer melodischen Phrase erschien, stets die ausgesprochene Bedeutung einer Verzierung oder Koloratur hatte, die ohne Schwierigkeit auf einen melodisch einfacheren Vorgang zurückgeführt werden kann — hiedurch jedoch zumeist auch den beab-

sichtigten Wirkungseffekt vollständig einbüßt —, besitzt das aus der Kolorierung hervorgegangene melismatische Geschehen in sich geschlossene, formbildende Kraft und kann daher in seiner fertigen Gestalt nicht mehr auf eine vereinfachte Grundlage zurückgeführt werden[33]). Denn versuchte man zum Beispiel im Sanctus (XXVIII), ohne vorherige Kenntnis der zugrundeliegenden Choralmelodie, die durch Kolorierung entstandene melismatische Oberstimme auf eine hypothetisch vermutete einfache melodische Grundform zurückzuführen, so wäre ein solches Verfahren bei Anwendung beherzter Gewaltmittel zwar durchführbar, aber als Ergebnis würde auf jeden Fall eine neue Melodie resultieren, die, wie auch schon die kolorierte Oberstimme, mit der tatsächlich zugrundeliegenden Choralmelodie gewiß keine Übereinstimmung ergäbe.

Zu den wichtigsten formbildenden Elementen der Melodiebildung zählten, wie wir beobachten konnten, seit der Frührenaissance vor allem Sequenz und Imitation. Es ist bezeichnend, daß diese beiden Hilfsmittel melodischer Formung in kolorierten Stimmen vorläufig gänzlich ausgeschaltet sind und sich nur in der weltlichen Musik weitererhalten. Nachdem der Komponist im Cantus firmus ein fertig vorliegendes, konstruktives Melodieschema für den formalen Aufbau zur Verfügung hatte, das jedoch nicht, wie seinerzeit im modalen Motettentenor, an einen rhythmisch starren Verlauf gebunden war, sondern dessen Töne der Kolorist an beliebigen Punkten des neuen Gestaltungsvorganges einsetzen konnte, wo dieses gerade seinen Intentionen am besten entsprach, so konnte sich sein von allen formalen Erwägungen und Notwendigkeiten befreites künstlerisches Interesse auf eine fast hemmungslose Durchbildung des Melismatischen in der Kolorierungsstimme konzentrieren. Der formbildenden Melodiebegriffe wie Imitation und Sequenz bedurfte er bei diesem Verfahren daher überhaupt nicht mehr; ihre Anwendung hätte im Gegenteil hier höchstens eine Abschwächung, beziehungsweise Rationalisierung des melismatischen Geschehens zur Folge gehabt, die mit vollem Bewußtsein vermieden werden sollte.

Trotz derselben geistig-ideellen Gebundenheit wie in der Gotik, hat daher die kolorierende Melodiebildung des 15. Jahrhunderts in ihrer äußeren Erscheinungsform ein anderes Gepräge: sie beruht auf einem völligen Zerfließen der Linie, ist „strömendes Melos", das an keinem Punkte seines Verlaufes auch nur im mindesten eine begriffliche Auslegung mit Hilfe der

---

[33]) Es gibt natürlich genug Fälle, in welchen sich die „Verarbeitung" im mehrstimmigen Satze tatsächlich nur auf eine einfache Verzierung der Urmelodie beschränkt, so daß eine Veränderung des Melodischen überhaupt nicht oder wenigstens kaum zu erkennen ist. Zumeist sind es Melodien, die in ihrer melodischen und rhythmischen Struktur schon von vorneherein dem zeitgemäßen Empfinden mehr entsprachen, wie es zum Beispiel bei den Hymnen der Fall war, wo daher eine Kolorierung in dem hier stets gemeinten konstruktiven Sinne nicht erforderlich, allerdings aber auch nicht ausgeschlossen war.



früher und dann auch wieder später üblichen rhythmischen oder melodischen Zergliederungsbehelfe möglich erscheinen läßt. Daher wird nun hier, trotz aller äußerlichen Verschiedenheit, eigentlich eine ähnliche, melodisch hemmungslose Wirkung angestrebt und erzielt, die wir — wie an anderer Stelle gezeigt wurde — früher in den melismatischen Gesängen des Chorals und, wie auch heute noch, in der orientalischen Musik erkennen konnten. Und dieser neue, in seinen Ursachen auf einem konstruktiven Gestaltungsvorgang beruhende spätgotische Melodiestil ist es, der nun auch die Ausbildung eines neuen, von weltlichen Einflüssen freien kirchlich-religiösen Stiles, insbesonders eines neuen Messenstiles ermöglichte.

Die Hauptstärke des Messenkomponisten Binchois zeigt sich vor allem in den kurzen Teilen des Ordinariums: Kyrie, Sanctus und Agnus — diese Beobachtung ist ebenfalls bezeichnend für sein Ausgehen von den kurz und prägnant gestalteten Liedformen — während hingegen sein Gestaltungsvermögen für die ausgedehnten, wortreichen Teile des Gloria und Credo nicht auszureichen scheint und daher am Herkömmlichen haften bleibt[34]). Die beiden in der Ausgabe folgenden Sätze (Gloria und Credo XXX und XXXI) weisen äußerlich eine gewisse Beziehung und Zusammengehörigkeit auf[35]): der vokale zweistimmige Oberbau ist in beiden Stücken an einzelnen Stellen durch einen ebenfalls vokalen Subcontra — in der zweiten vorhandenen Vorlage ist diese Stimme als „Concordans" bezeichnet — verstärkt; die Tonart ist dieselbe; in beiden Kompositionen ist ferner die Wortbehandlung nach älterer Gepflogenheit mehr syllabischer als frei-melodischer Art. Auch die Technik ist identisch und beruht noch ganz auf der spätorganalen Form des freien Fauxbourdon, hie und da vermischt mit einzelnen sukzessiven, jedoch nicht imitierenden Stimmeneinsätzen. Man ersieht aus der ganzen Anlage, daß es dem Komponisten mehr auf die Erzielung äußerlicher Klangwirkungen ankommt, als auf eine intensive Durchdringung der Aufbaumomente. Trotz der jedesmal am Anfange ausgeschriebenen choralen Intonation wird die Choralmelodie im mehrstimmigen Teile nicht weiterverarbeitet. Nur in der Schlußpartie der beiden Sätze erscheint mir eine Anlehnung ganz evident zu sein, und zwar im Gloria: „Cum Sancto" bis zum Schlusse (T. 93—109), wo die Phrase der Gloriamelodie der Messe XI, jedoch wie bei der Intonation in die Oberquarte versetzt, ohne Zweifel als Vorbild gedient hat (nur der Schluß des „Pa-tris" moduliert hier noch bis d'), und im Credo (I. Choralcredo): „Et vitam" (T. 187) bis „Amen" (T. 197), und zwar zuerst im Contra, dann in der Oberstimme.

Die sechs anonymen Kyrie (XXXII—XXXVII) stellen verschiedene mehrstimmige Bearbeitungen einer und derselben Choralmelodie dar

[34]) Es kommen hier folgende Messensätze, welche alle dieselbe Kompositionstechnik aufweisen, in Betracht: Gloria th. Kat. Nr. 18, 135, 1366, 1392; Credo th. Kat. Nr. 19, 1367, 1398, 1440.

[35]) Dasselbe trifft auch für das Gloria und Credo th. Kat. Nr. 1366 u. 1367 zu.



(„Cunctipotens Genitor" der Messe IV). Das breit organal, Note gegen Note gesetzte erste Kyrie (XXXII), das wieder keine Mensurvorzeichnung hat[36]), weist mit seinen zahlreichen Quintenparallelen (T. 4—6, 18, 23—24, 26, 32—34) auf einen Entstehungsort hin, wo die improvisatorische Organalpraxis zu jener Zeit noch in Übung stand. Es könnte dieses möglicherweise Süddeutschland gewesen sein. Die Urmelodie erscheint stets in unveränderter melodischer Gestalt entweder in der Oberstimme (1. und 2. Kyrie), oder im Tenor (Christe). Die Komposition kann als treffliches Beispiel gelten einerseits für die späte Organumpraxis, anderseits für das unter dem Einflusse gotischer Anschauung noch immer nachwirkende Bedürfnis der Zeit, auch den Cantus planus in ein rhythmisches, beziehungsweise zeitlich gemessenes Schema einzugliedern und ihn so zum Cantus fractus umzubilden. Aber selbst in dieser einfachsten Form der Bearbeitung sind die ursprünglichen melodischen Energien durch akkordlich-harmonische und rhythmische Gegenkräfte fast völlig aufgehoben.

Die übrigen fünf Kyrie (XXXIII—XXXVII) repräsentieren jenen Kompositionstypus, welcher für fast alle mehrstimmigen Kyrie der Zeit, soweit sie noch nicht geschlossenen Messen angehören, zutrifft, und in der mehr oder weniger weitgehenden Kolorierung der verschiedenen choralen Kyrie besteht. Wie meistens bei der Fauxbourdontechnik, ist es vorzugsweise wieder die Oberstimme, welche den Cantus firmus verarbeitet; nur im Kyrie Nr. XXXV übernimmt im letzten Teile der Tenor diese Aufgabe. Die mitunter willkürliche Zerreißung der geschlossenen melodischen Linie des Cantus firmus durch Pausenunterbrechungen ist hier bereits deutlicher wahrzunehmen. Das letzte Kyrie ((XXXVII) mit seinen imitierenden Stimmeneinsätzen am Anfange des ersten und letzten Teiles gehört sicher einer späteren Zeit an, in welcher das Prinzip der Durchimitation bereits in die geistliche Kompositionstechnik eingedrungen war. Die jeweils verschiedene Art der Kolorierung ist in der Ausgabe — wie auch sonst stets — aus der Markierung der Cantus firmus-Töne durch Sternchen leicht zu ersehen und braucht daher nicht noch näher erörtert werden.

In die Gefolgschaft der flämischen Schule von Cambrai dürfte jedenfalls auch der Autor des großangelegten, tropierten Gloria (XXXVIII) B o u r g o i s einzureihen sein, obwohl sonst von ihm noch erhaltene Chansons[37]) bereits durchimitierende Setzweise erkennen lassen, welche allerdings in der weltlichen Kunst als organische Fortsetzung der bereits im Trecento nachweisbaren Imitationsformen wesentlich früher auftritt als in den geistlichen Formen, und als kompositionstechnisches Prinzip vorerst nicht sonderlich beachtet, ja in kirchlichen Werken sogar noch lange ge-

[36]) Das starre Festhalten an der zweiteiligen Mensur würde bei den Breves-Folgen des letzten Kyrie ganz unmotivierte Synkopenbildungen hervorrufen.

[37]) Vgl.: „Quand je remire", DTOe XI/1, S. 73.



flissentlich vermieden wurde. In ausgebildeter Kolorierung liegt hier der Oberstimme die liturgische Melodie der IX. Choralmesse in der Oberquartlage zugrunde. Nur im „Tu solus Altissimus" (T. 229—238) und am Schlusse bei „in gloria" (T. 255—258), wo sich die Choralmelodie in einer sehr hohen Lage bewegt, ist aus stimmtechnischen Rücksichten eine Veränderung vorgenommen. Während im ersten Falle der Cantus firmus einfach in die Originallage herunterversetzt ist, wird im zweiten eine Bezugnahme überhaupt aufgegeben, die entsprechende Phrase also frei gebildet. Das Schluß-„Amen" ist gegen die Choralfassung wesentlich vereinfacht, wobei jedoch die Annahme nicht ausgeschlossen ist, daß diese vereinfachte Fassung schon im Choral ortsüblich und gebräuchlich war.

Trotz der langen Ausdehnung des Gloria-Textes ist hier die früher übliche syllabische Wortbehandlung gänzlich vermieden und der wechselnde Prosarhythmus des Textes sinngemäß dem freien musikalischen Rhythmus des kolorierten Melos unterstellt. Die Textierung der Oberstimme weicht daher auch vollständig ab von jener der Choralmelodie; sie stimmt nur selten und zufällig mit dieser überein — ein Beweis wiederum, daß in der kolorierten Melodie ein ganz anderes, völlig neues melodisches Geschehen, mit ganz anderen Gewichtsverhältnissen vorliegt, wie in der Choralmelodie[38]).

Die Komposition ist besonders interessant wegen der Verwendung zweier alternierender Chöre, dem eigentlichen „Chorus" und dem aus einer Sopran- und zwei Altstimmen bestehenden Chore der „Knaben", worunter vielleicht die noch nicht der Mitwirkung im großen „Chorus" für würdig befundenen Singschulknaben der betreffenden Kathedrale (Cambrai?) zu verstehen sind. Diesen war vor allem der Vortrag des altbekannten Gloriatropus „Spiritus et alme orphanorum" anvertraut, so daß sich hier ein wirkungsvoller Kontrast ergab zwischen der ernst-sonoren Klangwirkung der Gloriapartien des Chorus und der hellen, durchsichtigen Klangfarbe der von den Knaben gesungenen mystischen Tropusworte. Und um diese Klangkontraste noch deutlicher werden zu lassen, ist einmal (T. 168—176) eine Tropusstelle („Ad Mariae gloriam")[38a]) einem Chorus-Duo zweier tiefer Stimmen überlassen. Der Erweiterung des dreistimmigen Satzes zum vierstimmigen durch Mitheranziehung einer der Knabenunterstimmen (T. 137—151 und 239—248) liegt ebenfalls die Absicht einer möglichst intensiven und wechselnden Abschattierung des äußerlichen Klangeindruckes zugrunde. Damit verstand der Komponist wieder die Gefahr der Monotonie zu bannen, die sich sonst bei

[38]) Es wird angelegentlich empfohlen, an Hand der choralen Vorlage die krassen Verschiedenheiten der Textunterlage von „bonae voluntatis" T. 12 ab durchzugehen.

[38a]) Auch die Anlehnung an die Choralweise des Tropus, die in den übrigen Tropusstellen in reich kolorierter Form stattfindet, ist hier aufgegeben. Die chorale Tropusmelodie ist aus P. Wagner: „Gregor. Formenlehre", S. 510, zu entnehmen. Ein Druckfehler sei hier richtiggestellt: die Töne über „gubernans" müssen analog der vorhergehenden Phrase *c-d-d* statt *a-h-h* lauten.



der Kolorierung ausgedehnter Texte bei stets gleichförmiger Bearbeitung unweigerlich ergeben hätte.

Lehrreich sind in dieser Beziehung auch die beiden Fassungen, in welchen die Komposition in den Codices überliefert ist. Die ältere — es ist jene, der auch die Ausgabe folgt — stammt aus Cod. 87, der neben Cod. 92 bekanntlich zu den ältesten Teilen der ganzen Handschriftengruppe zählt, daher die ursprünglichen Intentionen am sichersten überliefert und allein die Scheidung der beiden Chöre in „Pueri“ und „Chorus“ verzeichnet. Die zweite Fassung, welche der sehr späte Cod. 88 bringt — es ist dieses ein Beweis, daß sich das Werk des sonst wenig bekannten Komponisten verhältnismäßig lange auf dem Repertoire erhalten hat — verzeichnet diese Scheidung nicht mehr. Es ist daher wohl anzunehmen, daß die „Pueri“-Partien später nicht mehr von einem eigenen zweiten Knabenchore, der vielleicht an einem anderen Orte auch gar nicht zur Verfügung stand, sondern einfach von den jetzt geteilten Diskantisten gesungen wurden. Das geht auch daraus hervor, daß in dieser Vorlage die früher erwähnten vierstimmigen Stellen durch Fortlassung einzelner Stimmen nun einfach in drei-, ja sogar zweistimmige umgewandelt sind[39]). Daß hiebei im ersten „Qui tollis“ (137—151) außer dem „Pueri“-Tenor merkwürdigerweise auch der Contra des Hauptchores wegblieb, ist jedenfalls nur auf den Usus der späteren Zeit zurückzuführen, im dreistimmigen Satze der Abwechslung wegen (solistische) Duo-Partien einzuschalten. In voller Verkennung der nur rein koloristisch-klanglichen Tendenz der später (T. 168—176) nachfolgenden Duostelle glaubte daher der Bearbeiter dieser zweiten Fassung in analoger Weise auch hier ein Duo herstellen zu müssen, wodurch die Stelle jedoch ihrer ursprünglichen organischen Wirkung beraubt wurde.

Auch in den frühen Messensätzen des Hauptmeisters der ersten niederländischen Schule, Guillaume Dufay, machen sich, ebenso wie in jenen Binchois', noch keine Anzeichen bemerkbar, die im Technischen das Aufkommen eines neuen musikalisch-kirchlichen Stiles erkennen ließen. Denn auch hier ist, wie den im Denkmälerbande erstmals veröffentlichten frühen Messensätzen Dufays entnommen werden kann, der Einfluß weltlicher Formen, insbesondere von Seite der Ballade mitunter ganz unverkennbar. Schon die Disposition des Stimmenaufbaues: eine hohe Diskantstimme mit Text, getragen von zwei textlosen, teils bewegten, teils nur harmonisch stützenden Unterstimmen, ferner die fast zur Gänze syllabische Textbehandlung, verdeutlichen den gewaltigen Abstand, welcher in der technischen Faktur zwischen diesen Kompositionen und zum Beispiel einem so ganz anders gearteten Spätwerke, wie der „Se la face“-Messe[40]) besteht.

In den zwei ersten dieser Frühwerke Dufays (XXXIX, XL) fällt in tech-

---

[39]) Vgl. Revisionsbericht.

[40]) DTOe. VII., S. 120.



nischer Beziehung vor allem wieder die reichliche Anwendung von Imitationen auf, und zwar sowohl melodischer, als auch rein rhythmischer in buntem Wechsel. Diese haben jedoch hier nicht die formbildende Bedeutung wie später in der Durchimitation, sondern sind vor allem akzessorischer Art, erscheinen daher besonders häufig in den nachträglich ausgearbeiteten Unterstimmen oder in Schlußwendungen als Steigerungsmittel. Im ersten Gloria (XXXIX), das in allen Vorlagen unvollständig ist, sind als besonders bezeichnend für den Einfluß der weltlichen Praxis und als treffliches Beispiel für die in jener Zeit beliebte Engführung rhythmischer Motive die beiden textlosen, sicher instrumentalen Nachspiele (T. 19—33, 56—66) hervorzuheben[41]). Nachdem derartige Nachspiele in den anderen Messenwerken nicht mehr erscheinen, kann diese Komposition wohl als eine besonders frühe betrachtet werden. Auch die manchesmal noch etwas unbeholfenen Überleitungen (T. 6, 13 usw.) weisen auf ältere Vorbilder zurück. Die streng melodischen Nachahmungen, die oft bei gleichbleibender Notation, aber verschiedenen Schlüsseln eine optische Übereinstimmung ergeben (T. 50—53, 56—61, 62—63) kreuzen sich mitunter mit rhythmischen Imitationen (T. 28—30, 60—61), so daß hier — wie häufig in Werken der Frühzeit — ursprüngliche Eigenarten französischer Praxis einerseits, italienischer anderseits einem befriedigenden Ausgleiche unterzogen sind.

Das nur in der Bologneser Fassung mit Autorangabe, in den Trienter Abschriften anonym überlieferte Credo (XL) weist, abgesehen von den Nachspielen, einen ähnlichen Aufbau — Gliederung in drei Abschnitte mit gleichen Schlüssen[42]) — und dieselben imitatorischen Bildungen auf wie das vorangehende Gloria (vgl.: T. 14—16, 26—27, 37—42, 45—48, 56—60, 65—67). Infolge der taktmäßigen Gliederung des Unterbaues ist hier die Textdeklamation, selbst bei völlig ataktischer Auffassung der Oberstimmenbewegung, noch von größerer Härte wie im Gloria. Musikalischer und Sprachrhythmus stehen noch in stärkstem Kontraste. Hingegen sind in den einzelnen Teilen dieser Komposition ähnliche Analogien melodischer Art zu konstatieren, wie in den anonymen Sätzen V und VI, ferner bei Bodoil (XI) und Bruollis (XII), welche auch hier keineswegs zufälliger Natur sind. Man vergleiche diesbezüglich das gegenseitige melodische Verhältnis der Oberstimme des ersten und zweiten Teiles in den Takten:

1—$4^1 = 24$—27^1	14—$18^1 = 36$—40	NB. Die kleine Ziffer neben der Taktzahl bezieht sich auf den entsprechenden Semibreviswert innerhalb der betreffenden Taktabgrenzung.
5^2—$8^1 = 27^1$—31	18^2—$21 = 42^2$—45	
8^2—$12 = 32$—35	22—$23 = 46$—52	

[41]) Im ersten Nachspiel resultiert bei Beibehaltung zweiteiliger Mensur ein rhythmisches Unding, das den charakteristischen Galliardenrhythmus vollkommen unkenntlich macht.

[42]) Das Gloria war bestimmt ursprünglich ebenfalls dreiteilig.

Wir haben hier schon dasselbe Variationsprinzip vor uns, das wir bei der Kolorierung von Choralmelodien angewendet sahen. Nur ist es im vorliegendem Falle schwierig zu entscheiden, ob dem Komponisten wirklich in beiden Teilen von vornherein eine bestimmte Urmelodie vorgelegen hat, oder ob der zweite Teil einfach nur eine, einerseits durch den veränderten Worttext, anderseits aus künstlerischen Erwägungen verursachte Umänderung des freikomponierten ersten Teiles darstellt, wobei es dem Komponisten jedoch wieder nicht um eine thematische oder motivische Anlehnung zu tun ist, sondern um die Übernahme eines ideellen Tonschemas, das nach freiem Ermessen und mit Rücksicht auf die neu zu bildende Melodie aus der fertigen Oberstimme des ersten Teiles „herauskristallisiert“ nun als Gerippe für den Aufbau des Superius des zweiten Teiles dient.

Den Höhepunkt dieser neuen niederländischen Ausdruckskunst bildet vielleicht das folgende Gloria (XLI), das in dem leidenschaftslosen und doch von unsagbarem Wohllaute erfüllten Melos der von geheimnisvollen Harmonien gestützten Textstimme eines der ergreifendsten Stücke ist, die wir von Dufay besitzen. Auch hier tritt uns wieder ein neues und eigenartiges Variationsprinzip entgegen, das im engen Zusammenhange mit der Kolorierungstechnik steht. Denn die einzelnen durch Pausen getrennten Perioden der Oberstimme sind nichts anderes als Varianten der drei Melodiephrasen (A, B, C) der ersten elf Takte, deren in jeder Variante wiederkehrender Melodiekern ungefähr folgender ist:

A (1—5)	B (6—7)	C (8—11)
a—f—e/f—e—d	*a—g—a*	*d—(e)—f—g/e—d—c—d*
a (*a—f*)		c (*d—(e)—f—g*)

Mit a und c sind gelegentlich vorkommende Teilabschnitte der entsprechenden Phrasen bezeichnet. Der Aufbau ist taktmäßig gegliedert ungefähr folgender:

	A	B	C			
Takt	1—5,	6—7,	8—11;			
	A	B	a	c	B	C
	$12—14^1$,	$14^3—16^1$,	$16^3—18^1$,	$18^3—20$,	$21—24^1$,	25—28,
	A	c	A	B	C	a
	$29—32^1$,	$32^3—34$,	$35—38^1$,	$38^3—42^1$,	$42^3—46^1$,	$46^3—50^1$,
	C	B	a	c		
	$50^3—54^1$,	55—58,	$59—60^1$,	$60^3—62$;		
	A	B	C	c	B	a
	$63—66^1$,	$66^3—68$,	69—72,	$73—76^1$,	$77—78^1$,	$78^3—80$;
	Ac	aB				
	$81—86^1$,	$86^3—90$.				

Trotz der nach heutiger Auffassung melodischen Verschiedenheit der einzelnen Phrasen, ist doch deren Zusammenhang in den meisten Fällen ganz klar ersichtlich, obwohl einzelne Stellen eine freiere melodische Durchbildung aufweisen, zum Beispiel T. 21—24^1 und 38^3—42^1, die nur eine Erweiterung der Phrase B darstellen, ferner T. 46^3—50^1, wo die Teilphrase a durch einen „Vorhang“ erweitert und mit einem anderen Schlusse versehen ist. Ein ähnlicher Vorhang T. 73—76^1 vor Teilphrase c. Eine Verschränkung zweier Phrasen könnte man am Schlusse T. 81—86^1 (Ac) und 86^3—90 (Ba) annehmen.

Angesichts dieses und später folgender begrifflicher Deutungsversuche sei gegenüber immer wiederkehrenden Gegenansichten, die eine derartige Zergliederung eines ausdrucksmäßig empfundenen Kunstwerkes als „unmusikalisch“ oder dergleichen bezeichnen, die prinzipielle Bemerkung gestattet, daß jene oben versuchte Klarlegung des Aufbauprinzipes mit dem schöpferischen Akte selbst natürlich nur ganz oberflächliche Berührungsmomente aufweist. Sie hat vielmehr lediglich als Versuch zu gelten, uns vom fertigen Kunstwerke ausgehend, durch bewußtes sukzessives Abheben der einzelnen Formungsschichten zu jenen Urkeimen zurückzutasten, von welchen die künstlerische Gestaltung in zumeist unbewußter Weise ihren Ausgang nimmt. Denn jede Art von kritischer Kunstbetrachtung ist — falls sie nicht in dem sattsam bekannten „Ästhetischen“ steckenbleiben will — nur eine Umkehrung des Schaffensvorganges. Alle auf Inspiration, Phantasie und dergleichen beruhenden unbewußten Vorgänge künstlerischer Gestaltung können nur ein einziges Mal vom Künstler allein erlebt, von uns jedoch nie nacherlebt werden. Wir müssen uns vielmehr damit begnügen, auf deduktive Art der Gesetzmäßigkeit dieser unbewußten Vorgänge, die ja auch bei reiner Phantasietätigkeit stets in irgend einer Form vorhanden ist, durch verstandesmäßige Ordnung nahezukommen; wir müssen uns Schaffensvorgänge begrifflich rekonstruieren, die in ihren Ursprungsmomenten intuitiver und unbegrifflicher Art sind. Das obenerwähnte Aufbauschema hat daher mit dem künstlerischen Vorgange nichts zu tun; es soll lediglich zeigen, daß das Unbewußte im schöpferischen Akte im wesentlichen von drei melischen Gedanken beherrscht ist, die in reiner Gestalt in der fertigen Komposition überhaupt nicht vorkommen, und welche doch das einzige substantielle Moment bilden, das die melodisch so verschiedenartigen Phrasen zu jener beinahe klassisch zu nennenden einheitlichen Geschlossenheit melodischer Wirkung bindet, welche gerade die vorliegende Komposition in vollkommenster Weise auszeichnet. Im übrigen nimmt die Komposition in dieser geschilderten Art der kolorierten Verarbeitung melischer Gedanken eine einzelstehende Stellung ein, die mir bisher sonst nicht begegnet ist.

Im folgenden Credo Dufays (XLII) ist in der Fassung Bologna, Liceo mus. 37, Nr. 148, der Superius in den vier dreistimmigen Partien als „Chorus“ bezeichnet. Zwischen diesen ist jedesmal ein von zwei (Solo?)-Diskanten zu

singendes Duo eingeschoben. Diese Einschaltung von Duos, ferner der symmetrische Taktwechsel und die Anordnung der Schlüsse:

6/2—3/1—2/1	6/2—3/1—2/1	6/2—3/1—2/1	6/2
D G D	D A F	A D G	D

sind typisch für die großformale Gestaltung von Messensätzen aus der reifen Zeit des Messenstiles, so daß wir den Satz wohl mit einiger Berechtigung erst in die mittlere Schaffenszeit Dufays verlegen dürfen. Melodische Analogien sind hier zwischen den einzelnen Teilen der Oberstimme nicht zu erkennen; derartige Anklänge, wie zum Beispiel an den Anfängen einzelner Abschnitte (T. 1, 65, 112, 211 und ähnliche) sind wohl nur zufälliger Natur.

In einigen Kompositionen Dufays, die im Denkmälerbande nicht mehr Aufnahme finden konnten, ist eine seltsame Gepflogenheit anzutreffen, eine engere musikalische Verbindung zwischen einzelnen Messensätzen herzustellen. Im vierstimmigen Gloria und Credo (th. Kat. Nr. 8 und 9) sind einzelne Partien des Gloria in ganz unveränderter oder auch abgeänderter und kolorierter Form auch im Credo verwendet, während alle Zwischenpartien vollständig abweichend voneinander sind. Ähnlich verhält es sich mit dem Sanctus und Agnus, th. Kat. Nr. 1566, 1567. Denn hier ist das Agnus einfach eine notengetreue Kopie des ersten Teiles des Sanctus (bis zum „Sabaoth") mit anderem Texte; der Schlußtakt des Agnus ist nur noch um die zwei letzten Takte des Sanctus erweitert. Diese beiden Kompositionen sind deshalb von Wichtigkeit, weil sie in völlig naiver Weise das Bestreben des Komponisten dartun, auf eine ganz äußerliche und bequeme Art den musikalischen Zusammenschluß zwischen den einzelnen Messenteilen herzustellen, und dieses vermutlich schon zu einer Zeit, da man in England bereits zu wesentlich befriedigenderen Lösungen dieses Problems fortgeschritten war.

Die meisten mehrstimmigen Kyrie-, Sanctus- und Agnus-Kompositionen Dufays beruhen jedoch, ebenso wie seine übrigen geistlichen Kompositionen[43]), auf jenem Prinzipe der Kolorierung der betreffenden Choralmelodie, das wir in ähnlicher Weise bereits früher in den Beispielen XXII—XXIX, XXXII—XXXVIII zur Genüge kennenlernen konnten. Wem das Verdienst gebührt, das Kolorierungsprinzip, von welchem, wie wir verschiedentlich sehen konnten, jedenfalls schon weit früher ausgiebig Gebrauch gemacht wurde, auf das Gebiet der Choralbearbeitung übertragen zu haben, ob Dufay oder Binchois, wird sich schwerlich feststellen lassen, zumal die mit der Fauxbourdontechnik in Verbindung stehende Choralimprovisation schon seit langem in England üblich war. Zwei Kompositionen dieser Art mögen daher einen Einblick in diese gerade für Dufay bezeichnende Technik geben.

---

[43]) Vgl. Orel: „Einige Grundformen der Motettkomposition im 15. Jahrhundert", Stud. z. Musikw. VII., S. 48 ff.



Das Kyrie (XLIII), dessen Cantus firmus der Messe XIV entstammt, ist ein einfacher Fauxbourdonsatz, dessen Mittelstimme nicht notiert und daher zu improvisieren ist. Im Gloria (XLIV) ist der Gefahr, daß der Satz durch die Kolorierung der Choralmelodie (Messe IX) eine zu große Ausdehnung erhielte, dadurch vorgebeugt, daß mehrstimmig überarbeitete und chorale Partien miteinander abwechseln. Mit dem Einsetzen des mehrstimmig gesetzten Tropus [43a]) werden die Gloriateile, mit Ausnahme des „Amen" überhaupt nur mehr choraliter gesungen. In der Fassung des Cod. 92 sind die einstimmigen Teile mensural notiert; trotzdem wäre beim Vortrage das Festhalten eines streng taktmäßigen Rhythmus völlig widersinnig. Die Mensur bedeutet eben auch hier wieder nur die Einhaltung einer strengen, nach Semibreviswerten gemessenen Zählzeit. Die nicht mehr rein syllabische, sondern melismierende Wortbehandlung in der dreistimmigen Vertonung des Gloriatextes läßt die Komposition als nicht mehr den Frühwerken Dufays angehörend erscheinen.

Für den Wandel der Technik bei Dufay ungemein bezeichnend sind seine beiden Festmotetten „Basilissa ergo gaude" und „Nuper rosarum flores[44])", von welchen die erste nicht lange Zeit nach 1419 entstanden sein dürfte, während die zweite, spätere nachweislich für die Einweihung des Domes zu Florenz im Jahre 1436 komponiert wurde[45]). In beiden Werken ist, den festlichen Anlässen entsprechend, die feierliche Form der französischen Motette des 14. Jahrhunderts verwendet. Die Einleitung der Motette „Basilissa ergo gaude" ist kanonisch aus der Oberstimme gebildet — eine Gepflogenheit, die zum Beispiel auch die wohl noch ältere isorhythmische Motette „Elizabeth Zachariae" aus Trient Cod. 87 (th. Kat. 143) aufweist. Der vierstimmige Hauptteil besteht aus zwei unmittelbar ineinander übergehenden, in allen Stimmen streng isorhythmisch gebauten Abschnitten: 23—61 und 62—102. Der Tenor verwendet die Choralweise des Graduale der Missa commune Virginis tantum in jener aus der isorhythmischen Motette bekannten, rhythmisch freien Art der Zerstückelung, und zwar im ersten Abschnitte ganz notengetreu, die Fortsetzung im zweiten Teile hingegen mit einigen Änderungen, die vermutlich nur auf Schwierigkeiten, welche die isorhythmische Disposition mit sich brachte, zurückzuführen sind. Man kann jedoch daraus wieder ersehen, welch ungeheure Kunstleistung in diesen isorhythmischen Motetten schon vom rein technischen Standpunkte aus vollbracht ist.

Der starre Motettenaufbau ist auch in dem später entstandenen „Nuper rosarum flores" deutlich zu erkennen, zumal im Tenor, der, ebenso wie der harmonisch verstärkende, beziehungsweise alternierende Tenor secundus — es ist dieses der alte Contratenor! — schematisch gegliedert, viermal unver-

[43a]) Die chorale Tropusmelodie (vgl. P. Wagner: „Gregor. Formenlehre", S. 510) erscheint fast unverändert zuerst in der Unterstimme, von „Ad Mariae gloriam" (119) ab in der Mittelstimme.

[44]) Vgl. DTOe. XXVII/1, S. 30 und 25.

[45]) Vgl. die Einleitung von Adler und Koller zu DTOe. VII., S. XV.

ändert, jedoch jedesmal in anderer Mensur wiederkehrt. Die neue Wandlung, die gegenüber dem älteren Werke hier zu konstatieren ist, spricht sich jedoch im Oberbaue aus. Denn die rhythmische Identität der einzelnen Teile, wie sie früher üblich war, ist jetzt hier durch eine Art melodischer Identität ersetzt. Vergleicht man nämlich die T. 30—56 mit 85—112, so wird man erkennen können, daß in den beiden Oberstimmen, besonders aber im Contra, trotz aller Verschiedenheiten dieselbe melodische Linienführung herrscht. Und derselbe Fall wiederholt sich in den beiden letzten Teilen, obwohl etwas schwerer erkennbar. Hier entsprechen die T. 116^2—140 den T. 141—170, wobei der „Vorhang" am Anfange des 3. Teiles (113—116^1) den eigentlichen Beginn fast unkenntlich macht und verschleiert. Mitunter sind wieder ganz freie Stellen eingeschoben (zum Beispiel T. 147—151), so daß man versucht wäre, hier eine Unterbrechung der melodischen Analogien konstatieren zu müssen. Ob und inwieweit in den Oberstimmen zwischen allen vier Teilen melodische Zusammenhänge bestehen, die mir sehr naheliegend zu sein scheinen, soll hier nicht weiter untersucht werden.

Die obenerwähnten Parallelstellen ergeben die Gewißheit, daß hier in den Oberstimmen an die Stelle des früher üblichen isorhythmischen Aufbaues das Prinzip der melodischen Kolorierung getreten ist. Ob diesem Verfahren eine präexistente Melodie, also irgend ein weltlicher oder geistlicher Cantus firmus zugrunde lag, der nun in jedem Teile verschiedenartig koloriert wurde — dieser Auffassung würde ich mit Rücksicht auf zahlreiche Fälle, wo die Verwendung von Kernmelodien tatsächlich nachgewiesen ist, den Vorzug geben — oder ob es sich hier lediglich um eine kolorierende Umänderung des jeweils freikomponierten ersten Teiles handelt, ist schwer zu entscheiden und für unsere Untersuchungen auch nicht so sehr von Belang. Denn ist in reich kolorierten Melodien nicht ein textlicher Hinweis auf die benützte Lehnweise gegeben, so wird es in den meisten Fällen aussichtslos sein, den Cantus firmus nachzuweisen.

Die Messen und Motetten des 15. Jahrhunderts mit schematisch angeordnetem Tenor sind nichts anderes als eine Weiterbildung der isorhythmischen Motette des Trecento, wobei die früher von streng rhythmischen Erwägungen ausgehende Gestaltung des Oberbaues nun durch das rein melodische Formungsprinzip koloriert behandelter Oberstimmen ersetzt ist. Und so ist nun die letzte Entwicklung der Gotik im Grunde genommen wieder an jenem Punkte angelangt, von welchem sie ursprünglich ihren Ausgang genommen hat. Denn die krasse anorganische Diskrepanz zwischen den gleich erratischen Blöcken erstarrten Haltetönen des Tenor und den reichbewegten Melismen der Organalstimme, die wir in den ältesten Organa der Pariser Schule beobachten konnten, tritt nun in ähnlicher Art auch hier wieder in dem Gegensatze zwischen dem aller sinnlich-melodischen Momente baren schematischen Tenor und dem hemmungslos auf stärkste melodische Wirkung angelegten Oberbau mit aller Schärfe zutage. Und dieser scheinbar unüber-

brückbare Gegensatz ist gerade in Spätwerken Dufays, wie in der „Se la face"- und „Caput"-Messe, deutlich ausgeprägt.

Das in der Publikation auf die Messensätze Dufays folgende anonyme Gloria (XLV) zeigt den sonst selten zu beobachtenden Wechsel zwischen figurierten und syllabisch rezitierenden, homophon gesetzten Abschnitten. Die Imitationsstelle (T. 47—60) erinnert noch sehr an die alten Stimmtauschformen; in den akkordlich-homophonen Partien sind die vokalen Stimmen mitunter „ad modum tubae" gesetzt[46]).

Die Kompositionen englischer Autoren in den Trienter Codices gehören vermutlich mit sehr wenigen Ausnahmen[47]) der ganz späten Entwicklung dieser Schule an. Wie Lederer[48]) mit Recht vermutet, kamen infolge der politischen Verhältnisse Englands erst nach 1422 englische Komponisten auf den Kontinent und fanden hier ihre zweite Heimat. Von der regen Musikpflege Englands im ersten Viertel des Jahrhunderts gibt uns einzig das Old Hall Ms.[49]) einige Kunde, während alle übrigen Handschriften des Landes aus jener Zeit anscheinend verloren gegangen sind. Keine einzige der zahlreichen Messenkompositionen des Old Hall Ms. ist auch in einer der festländischen Handschriften erhalten. Von den dort genannten englischen Komponisten begegnen wir in den Trienter Vorlagen nur mehr Leonel, welcher der fruchtbarste und wohl auch wichtigste Autor des Old Hall Ms. ist, und Forest. Der Name Dunstable fehlt hier vollständig, obwohl er nachweislich mit einer anonymen Komposition, dem bekannten vierstimmigen „Veni Sancte Spiritus[50])" vertreten ist. Daß dieser sonderbare Umstand seine Aufklärung insoferne findet, als Dunstable und Leonel einfach nur die verschiedenen Namen für einen und denselben Künstler darstellen, wurde bereits früher einmal betont[51]). Ein weiterer triftiger Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme wird noch später beigebracht werden.

Es könnte uns daher erst eine Erschließung der reichen Quellen, welche gerade das Old Hall Ms. an Messenkompositionen englischer Herkunft enthält, volle Auskunft über den Einfluß der englischen Schule auf die spätere Messenentwicklung geben. Soviel jedoch aus den wenigen bisher veröffentlichten Proben der frühen englischen Kunst des Quattrocento zu ersehen ist, scheint besonders in formaler Beziehung der Einfluß der französischen Motette des 14. Jahrhunderts sehr stark nachgewirkt zu haben.

---

[46]) Vgl. DTOe. VII, S. 145.

[47]) Hiezu dürften vermutlich die Kompositionen des „Battre-Faszikels" gehören.

[48]) „Über Heimat u. Ursprung der mehrst. Tonkunst", S. 120.

[49]) Vgl. Barclay Squire, l. c. S. 342 ff.

[50]) DTOe. VII, S. 203.

[51]) Stud. z. Musikw. VII, S. 24.

Streng isorhythmisch ist zum Beispiel Mayshuets „Are post libamina[52])“ in den einzelnen Stimmen aufgebaut. Der Tenor, welcher im ganzen viermal, zum Teil mit den üblichen Diminutionen, wiederholt wird, ist zwar nicht mehr schematisch gegliedert wie in der Machaut-Motette, sondern durch Festhaltung des volkstümlichen und einprägsamen ersten Modus echt melodisch empfunden. Er erinnert in seiner ganzen Haltung stark an die Eingangsmelodie des „Sumer is icomen“. Der darüber liegende Contratenor bildet die übliche harmonische Verstärkung der Fundamentstimme; ein Alternieren mit dem Tenor kommt jedoch jetzt mit Rücksicht auf die durchlaufende melodische und nicht mehr rhythmisch-schematische Behandlung des Tenor nicht mehr in Betracht. Der Contra wird daher von jetzt ab überflüssig und verschwindet in dieser Eigenschaft aus der Praxis. Als Motetus ist die zweite Stimme von oben mit eigenem Texte zu betrachten, die in der Ausgabe als Treble II bezeichnet ist. Dem Sinne des Textes gemäß, der sich gegen die Neuerer und Pfuscher richtet, welche im Treble ihr Unwesen treiben, ist die melodische Bewegung von gemessener Haltung, weist jedoch in der gelegentlichen Verwendung falscher Wortbetonungen (T. 3—4 usw., II. Modus!), Zerreißung von Worten durch zwischengesetzte Pausen (6—8, 10—11 usw.) mit Absicht herbeigeführte Archaismen auf, welche das Unvernünftige und Lächerliche der alten Gepflogenheiten ad aures demonstrieren sollen. Demgegenüber ist der Treble sehr bewegt gehalten („notulas multiplicant!“), weist jedoch in seiner sprudelnden, syllabischen Textbehandlung noch keineswegs die angestrebte sinngemäße Kongruenz zwischen Wort- und musikalischem Rhythmus auf.

Strenge schematische Gliederung besitzt hingegen der liturgische Tenor der Motette „Salvatoris mater pia“ von Thomas Damett (l. c., S. 383), der, stets diminuiert, ebenfalls viermal wiederkehrt. Jede Tenordurchführung besteht aus zwei rhythmisch gleichen Teilen; und mit Beginn eines jeden Teiles werden nun auch die Oberstimmen genau isorhythmisch ohne Unterbrechung des Melos und mitten im Textsatze wiederholt.

Die konstruktiv-schematische Disposition des Tenor der Motettenpraxis scheint, soweit dieses aus dem them. Katalog des Old Hall Ms. (l. c., S. 356—373) zu ersehen ist, auch in Gloria- und Credokompositionen Anwendung gefunden zu haben (vgl.: th. Kat. Nr. 25, 28, 81, 83, 85, 86). Der Einfluß der französischen Motette dürfte übrigens auch in allen vierstimmigen Messenkompositionen vorherrschen, mit ihrer kontrastierenden Gegenüberstellung zweier bewegter Diskante und dem wuchtigen Unterbaue von Tenor und Contratenor. Aber auch aus der italienischen Praxis[53]) haben

[52]) Slbd. II d. IMG, S. 388.

[53]) Neuere Forschungen führen allerdings die Entstehung der Caccia auf französische Anregungen zurück. Vgl. Novati: „Per l'origine e la storia delle Caccie“ „Studi medievali“ II; — Ludwig: „Die Quellen etc.“ Arch. f. Mw. V, S. 283; — Besseler: „Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle“, Zeitschr. für Mw. VII. S. 52.



sich die Engländer wohl manches angeeignet, wie die streng imitierenden Einsätze der Oberstimmen gelegentlich dartun (vergleiche th. Kat. Nr. 23, 25, 74, 81). Auch die verschiedenen „Kanon"-Vorschriften (vergleiche th. Kat. Nr. 24, 32, 71, 77, 86) erinnern sehr an die rhythmischen Künsteleien der Machaut-Epigonen in Frankreich. Wenn daher einmal noch ältere Denkmäler englischer Musik zum Vorschein kommen sollten, so würden wohl auch diese den überwiegenden Einfluß spätgotischer und daher französischer Musikanschauung mit großer Wahrscheinlichkeit erkennen lassen.

Was wir um diese Zeit als englische Kunst betrachten, ist daher, ebenso wie in der bildenden Kunst, nichts anderes als eine Übertragung des spätgotischen Stiles in das Englische. Worin jedoch die spezifisch englischen Eigenschaften dieses spätgotischen Stiles bestehen, kann vor der Erschließung der betreffenden Quellen nur gemutmaßt werden.

Wir haben nämlich allen Grund zur Annahme, daß neben den eigentlich kunstmäßigen Formen, welche schon seit Jahrhunderten aus Frankreich importiert wurden, in England seit jeher eine mehr volkstümliche und bodenständige Art des Musizierens existierte, welche dann ihren Einfluß nach und nach auch auf die vom Auslande erborgten Formen erstreckte. Es ist dieses die Setzweise des Fauxbourdon, die ja nachweislich von England ihren Ausgang genommen hat. Über die Bedeutung des Fauxbourdons und seinen Zusammenhang mit dem alten Parallel-Organum wurde schon früher gesprochen (vgl. S. 17—18). Daß wir ihn früher nicht notiert fanden, ist ausschließlich auf seinen Improvisationscharakter zurückzuführen. Wir können daher folgerichtig annehmen, daß jene mehrstimmige Behandlung eines Cantus fractus nach dem einfachen Fauxbourdonprinzipe, wie wir diese in vielen niederländischen Kompositionen der Trienter Zeit beobachten können, ursprünglich in England zu Hause war.

Denn daß neben der französischen Motettenform das bodenständig englische, harmonisch-akkordliche Prinzip des Fauxbourdon auch im Old Hall Ms. eine große Rolle spielt, beweist unter anderem deutlich das dreistimmige „Ave regina coelorum" von Leonel[54]). Der chorale Cantus firmus liegt hier mit einigen Veränderungen als ausgesprochene Melodiestimme im Motetus, in der Mittelstimme, begleitet vom tiefer liegenden Tenor unter Bevorzugung von Terzfortschreitungen, ganz nach Art des Fauxbourdon. Über die Hauptstimme ist dann nach Motettenart noch ein Treble gesetzt. Der ganze Satz ist demnach ein akkordlicher und die Fauxbourdongrundlage nicht zu verkennen. Ebenso verhält es sich mit Leonels dreistimmiger Hymne „Ave maris

---

Soweit die bisher erschlossenen Quellen ein Urteil erlauben, scheint Frankreich ursprünglich die rhythmische, Italien hingegen die melodische Imitation gepflegt zu haben. Daß es bereits um 1400 zu einem gegenseitigen Ausgleiche gekommen ist, wurde schon früher (vgl. S. 12) bemerkt.

[54]) Slbd. II d. IMG, S. 378. — Auch das im Old Hall Ms. nachfolgende „Regina coeli", th. Kat. Nr. 41 ist anscheinend ähnlich gebaut.



stella[55])" aus Cod. 92, also dem ältesten Teile der Trienter Codices, wo die leicht kolorierte Choralmelodie ebenfalls wieder in der Mittelstimme, nach der älteren Art also in der Hauptstimme auftritt. Als späteres Ergänzungsbeispiel hiezu wäre die Vertonung desselben Textes durch Dunstable[56]) zu erwähnen, wo die kolorierte Melodie dann tatsächlich in der Oberstimme erscheint. Bemerkenswert ist besonders, wie der kolorierte Cantus firmus hier durch die Auftaktbedeutung der ersten Note ein ganz anderes melodisches Gewicht erhält, wie in der vorigen Komposition.

Das Entscheidende für unsere Untersuchungen besteht darin, daß der Cantus firmus in allen diesen Beispielen nicht mehr in der starr mechanischen Form des Motettentenor erscheint, sondern in einer ganz neuen, durch Kolorierung noch gehobenen melodischen Bedeutung, die in ihrem Ursprunge sicher auf die alte, improvisierende Fauxbourdonpraxis der Engländer zurückzuführen ist. Es kann daher wohl angenommen werden, daß die Kolorierungspraxis der Niederländer auf englische Anregungen, die gerade um 1420 sehr starke waren, zurückgeht, jedoch in den Niederlanden unter dem dort vorherrschenden Einflusse der weltlichen Liedformen insofern einer bedeutsamen Abänderung und Umgestaltung unterzogen wurde, als jetzt dort nach Chansonart in der Regel der Superius zur melodieführenden Stimme erhoben wird. Die alte Motetdisposition der Stimmen: Tenor-Motetus (in manchen Hs. fälschlich bereits Contratenor genannt) -Triplum, weicht jetzt der neuen Chansongliederung: Tenor-Contratenor-Discantus, wobei Motetus und — der übrigens stets unbezeichnete — Discantus identisch sind, das aufgesetzte Triplum jetzt entfällt, und der aus der vierstimmigen französischen Motette bekannte Contratenor zwar übernommen wird, aber eine ganz veränderte Bedeutung erhält. Denn aus dem alternierenden, klangverstärkenden „Gegentenor" wird nun eine einfache unselbständige Zwischen- und Verbindungsstimme. Wenn daher auch, wie Orel (l. c., S. 70) richtig bemerkt, kolorierte Choralmelodien in der Trienter Zeit in englischen Kompositionen verhältnismäßig selten anzutreffen sind, so dürfte dieser Umstand darauf zurückzuführen sein, daß eben zu jener späten Zeit die englische Kompositionstechnik bereits zu einem wesentlich komplizierteren Kolorierungsprinzipe fortgeschritten war.

Der neue, aus dem Ausgleiche konduktischer und fauxbourdonartiger Elemente hervorgegangene harmonisch-akkordliche Satz herrscht im Gloria von Benet (XLVI) ganz einseitig vor. Die Hauptstimme ist hier ohne Zweifel der Superius; irgend eine zugrundeliegende Choralmelodie ist jedoch nicht zu erkennen, obwohl die Annahme nicht ausgeschlossen ist, daß trotzdem eine entlehnte Melodie, die nicht notwendigerweise choraler Art gewesen sein müßte, Verwendung fand. Denn es ist doch wieder kaum als

---

[55]) DTOe. XXVII/1, S. 78.

[56]) Vgl.: Wolf „Handbuch der Notationskunde" I, S. 382.

Spiel des Zufalls zu werten, daß der melodische Kern der Anfangswendung nicht nur in dem von Joh. Wolf[57]) veröffentlichten Sanctus von Benet am Beginne enthalten ist, sondern auch in Kompositionen anderer englischer Autoren, zum Beispiel in den später folgenden Credos von Forest (XLVII), Markham (L), Anonymus (LII). Es muß daher bei allen diesen Kompositionen eine Melodie weltlicher oder geistlicher Art im Spiele gewesen sein, die in einstimmiger Form in der englischen Musik von irgend welcher Bedeutung war.

Im folgenden Credo von Forest (XLVII) — er ist außer Leonel der einzige aus dem Old Hall Ms. bekannte Engländer, welcher in den Trienter Codices vertreten ist — stehen wir einem ganz neuartigen Kompositionstypus gegenüber, dem wir bisher nicht begegnet sind. Der nur mit Textschlagworten versehene Tenor ist in seiner langsam gemessenen Bewegung rhythmisch differenziert von der bewegten Oberstimme, besitzt jedoch trotzdem nicht die geringste Ähnlichkeit mit einem schematischen Motettentenor. An einzelnen Stellen, besonders gegen Schluß von Teilabschnitten, erscheint er mehr oder weniger der Bewegung der Oberstimmen angeglichen. Aber auch als frei harmonische Stützbasis, wie in der italienischen Trecentomusik, kann er unmöglich angesehen werden. Er ist im Gegenteile eine richtige Melodiestimme und zeigt als solche eine viel ruhigere Linienführung wie die Mittelstimme (Contra), welche überaus häufig weite Sprünge und wenig sangliche melodische Bildungen aufweist, trotzdem sie ganz bestimmt vokal ausgeführt wurde. Die echt „contramäßige" Führung dieser Stimme ist darauf zurückzuführen, weil sie von allen Stimmen als letzte gesetzt wurde und lediglich die Aufgabe hat, die beiden Außenstimmen zusammenzuschließen. An den Oberstimmen fällt äußerlich die neue, seltsame Erscheinung auf, daß jede Stimme verschiedene Textunterlage hat. Der lange liturgische Text des Credo ist einfach abschnittweise auf Superius und Contra aufgeteilt. Diese Textteilung in Gloria- und Credosätzen ist stets ein sicheres Kriterium für die Zugehörigkeit einer Komposition zur englischen Schule und hatte bereits im Old Hall Ms. Verwendung gefunden. Es wurde damit nur ein praktischer Zweck verfolgt: es sollte nämlich hierdurch einer übermäßigen Ausdehnung der Komposition vorgebeugt werden. Der Hinweis auf die frühere Motettenpraxis konnte dabei als Rechtfertigung für dieses Verfahren dienen.

Der Oberbau hat gewiß auch nicht den Charakter zweier duettierender Oberstimmen wie im italienischen Trecento-Madrigal, denn ein alternierendes Ablösen der Stimmen ist hier nicht zu beobachten. Der Superius ist im Gegenteile ganz verschieden vom Contra; er ist eine häufig melismierende Stimme, die in sanglicher Art meistens stufenweise geführt ist, über gelegentliche Quartsprünge jedoch kaum einmal hinausgeht. In der äußeren Erscheinungsform der Komposition können wir demnach zwei ungleiche, von einander

[57]) „Gesch. d. Mensuralnotation", II/III, Nr. 74.

unabhängige Melodiestimmen und eine Füllstimme konstatieren. Bemerkenswert ist ferner, daß alle sonst üblichen konstruktiv-technischen Behelfe sowohl des linear-melodischen, als auch des mehrstimmigen Aufbaues wie Sequenz, Imitation, modale, beziehungsweise Iso-Rhythmik, strenge Gliederung des großformalen Aufbaues, Pausengliederung usw. hier gänzlich fehlen. Während die Kunst der vorhergehenden Zeit in Frankreich und Italien gerade von diesen technischen Mitteln einen denkbar ausgedehnten Gebrauch machte, ist diesen englischen Kompositionen mit solchen begrifflichen Vorstellungen nicht beizukommen. Die ganz ungebundene Formung insbesonders der Oberstimme läßt daher die Annahme sehr naheliegend erscheinen, daß auch hier das Prinzip der Kolorierung von irgend welcher ausschlaggebender Bedeutung gewesen sein müsse. Eine Anlehnung an eine Credo- oder andere chorale Melodie ist jedoch in dieser, sowie in den meisten anderen Kompositionen der englischen Schule nicht nachzuweisen. Nachdem aber trotz der ganz modernen Faktur dieser Messensätze die Grundlagen der formalen Gestaltung, wie noch nachgewiesen werden soll, motettischer Art sind, so würde eine kolorierte Verwendung profaner Melodien, zumal in der Oberstimme, ganz naturgemäß erscheinen. Während jedoch bei den Choralbearbeitungen gewöhnlich schon die Textunterlage einen sicheren Hinweis für die Eruierung des Cantus firmus bildet, müssen wir hier auf dieses unentbehrliche Hilfsmittel verzichten. Denn erst in den späteren Chansonmessen wird mitunter die Herkunft der verwendeten Profanmelodien schlagwortartig angedeutet.

Es wäre nun verfehlt, die Annahme der Kolorierungspraxis in diesen Kompositionen nur deswegen für ausgeschlossen zu halten, weil die zugrundeliegenden Urmelodien nicht bekannt sind, obwohl natürlich eine strikte Beweisführung, wie sie in der flämischen Choralbearbeitungspraxis ohne weiteres möglich ist, hiedurch sehr erschwert, ja in vielen Fällen unmöglich gemacht wird. Aber abgesehen davon, daß kolorierte, melismatisch geformte Melodien fast stets schon äußerlich durch ihren Verzicht auf motivische oder imitatorische Durchbildung auffallen, bietet die dem Motettenaufbaue häufig eigene Wiederkehr des Cantus firmus bisweilen die Möglichkeit, auch ohne vorherige Kenntnis der Urmelodie den Nachweis des Kolorierungsprinzipes zu erbringen. Dieser Nachweis wird allerdings bei manchen Kompositionen sehr erschwert durch die der spätenglischen Schule eigene Gepflogenheit, den konstruktiven Aufbau völlig zu verbergen und unkenntlich zu machen. Ähnlichen Tendenzen begegnen wir bekanntlich auch in dem sogenannten perpendikularen Architekturstile der englischen Spätgotik jener Zeit, der sich durch maßlose Überladung und durch das Überwuchern der Verzierungsformen auszeichnet, so daß die konstruktiven Momente hievon ganz überdeckt und fast unsichtbar gemacht werden.

Das folgende Credo (XLVIII) ist zwar anonym überliefert, gehört jedoch ohne Zweifel der englischen Schule an. Ein äußerliches, stets untrügliches



Zeichen hiefür ist wieder in der Aufteilung des Textes auf Superius und Contra zu erblicken. Das Stück besteht aus zwei ungleich langen Abschnitten, deren jeder mit einem längeren Duo zwischen Diskant und Tenor eingeleitet wird — ein Verfahren, das allerdings der sonst gebräuchlichen Übung widerspricht, wonach in Duos die tiefere Stimme stets vom Contra ausgeführt wird. Hier scheint jedoch der Contra für eine besondere Aufgabe ausersehen zu sein. Betrachtet man nämlich die beiden Contra-Einsätze etwas näher:





so bedarf es wohl keines besonders empfindsamen musikalischen Gehöres, um feststellen zu können, daß diese melodischen Wendungen nicht ad hoc erfunden sind, sondern bereits früher außerhalb dieses Zusammenhanges und wahrscheinlich mit einem sehr profanen Texte versehen existiert haben dürften. Der weitere Verlauf dieser beiden Contrapartien weist zwar diese verfänglichen und leichtwiegenden Züge nicht mehr auf, womit jedoch keineswegs bewiesen ist, daß nicht doch die Anfangsmelodie noch weiterverarbeitet ist, zumal es dem Komponisten möglich war, alle Anklänge an diese durch entsprechende Kolorierung unkenntlich zu machen. Entsprechend der besonderen Stellung, welche der Contra in dem Stücke einnimmt, ist der Tenor hier ausschließlich als einfache Begleitstimme aufzufassen; er übernimmt, wenn auch in anderer Art, die Rolle des Contra.

Während der Contra mutmaßlich in seinen beiden getrennten Abschnitten zwei verschiedene, aber wahrscheinlich zusammengehörige Teile einer unbekannten Liedweise bringt, ist im Superius ein ebenfalls unbekannter Cantus firmus unmittelbar zweimal nacheinander und in jedesmal andersartiger Kolorierung verwendet. Die Wiederholung erfolgt jedoch nicht, wie man erwarten würde, mit dem Beginne des zweiten Hauptabschnittes, sondern ganz unauffällig später mitten in einer melodischen Phrase, mitten auf einer Wortsilbe, ja Endton der ersten und Anfangston der zweiten Durchkolorierung fallen sogar zusammen. Es ist dieses die mit doppeltem Sterne versehene Note f′, Takt 92. Der konstruktive Aufbau der Oberstimme ergibt daher eine Gliederung in zwei analoge, über demselben Tonschema gebaute Teile: T, 1—92¹ und 92¹—155, während die Gestaltung der Stimme in musikalisch-melodischer Beziehung an dieser Stelle überhaupt nicht den Gedanken einer Teilung aufkommen läßt. Denn der musikalische Haupteinschnitt des ganzen dreistimmigen Satzes ist offensichtlich bereits im T. 59 anzunehmen. Der Komponist war bestrebt, das Ende der ersten und den Anfang der zweiten Kolorierung des zugrundeliegenden Tonschemas auf

einen völlig unauffälligen Punkt zu verlegen, um hierdurch das Konstruktive des formalen Aufbaues vor dem Hörer zu verbergen, wodurch der Eindruck vollkommen freier Erfindung vorgetäuscht wurde. Wir stehen daher hier einem ganz raffinierten Verschleierungsprinzipe[58]) gegenüber, das für die spätgotische Bewegung in der Musik, insbesondere für die englische Schule überaus charakteristisch ist und ein Erkennen der kompositionellen Grundlagen häufig von vorneherein ausschließt.

Selbst wem es schwer fallen mag, sich von den festeingewurzelten Begriffen klassischer und moderner Melodieformung einem so fremdartigen, ja unfaßbar erscheinenden Melodiebildungsprinzipe gegenüber, wie es hier in Erscheinung tritt, freizumachen, wird bei näherer Betrachtung dieser Oberstimme nicht umhin können zuzugestehen, daß in den melodischen Linienzügen der beiden erwähnten Abschnitte vom Anfange bis zum Ende eine relative Übereinstimmung einander folgender „Tonhöhenpunkte" zu konstatieren ist, welche die Annahme berechtigt erscheinen läßt, daß die melodische Struktur der beiden Teile, trotz ihrer totalen Verschiedenheit, auf die Verwendung eines und desselben Tonschemas zurückzuführen ist. Es ist also auch hier im Konstruktiven noch immer das nordisch-gotische Prinzip der Erstarrung der Cantus firmus-Grundlage zu erkennen, ebenso jene ganz willkürliche Verteilung der Gewichtspunkte der schematischen Tonsummation, welche schon die mittelalterliche Tenortechnik des Motets in unseren Augen stets als etwas „musikfeindliches", oder nach Renaissanceanschauung als etwas „Gotisch-Barbarisches" erscheinen läßt. Das Neue und Unterscheidende, das wir hier vorfinden, besteht darin, daß die Starrheit der konstruktiven Basis durch die kolorierende Behandlung vollständig überdeckt, in melismatische Bewegtheit aufgelöst erscheint und so für Ohr und Auge unkenntlich gemacht wird.

Obwohl gerade die vorliegende Komposition in der erwähnten Tonhöhen-Kongruenz der beiden Superius-Abschnitte Vergleichsmöglichkeiten bietet, die mit solcher Deutlichkeit sonst in Kompositionen der englischen Schule nur sehr selten anzutreffen sind, so zeigt auch diese mäßige Art der Kolorierung wiederum, daß die beiden Durchkolorierungen ganz verschiedene melodische Bildungen gezeitigt haben. Der Einbau des Tonschemas erfolgt jedesmal in freier Art; die zeitlich-rhythmischen Verhältnisse der einzelnen

---

[58]) Ähnliche Tendenzen, wenn auch nicht in so krasser Form, sind bereits früher in der isorhythmischen Motette zu finden, wo ebenfalls der Wiederbeginn einer neuen rhythmischen Variation in den Oberstimmen ganz unmerklich und ohne Unterbrechung des melodischen Linienzuges erfolgt. Daß diese „Verschleierung" den beabsichtigten Effekt voll erreichte, geht zur Genüge daraus hervor, daß selbst moderne Herausgeber solcher Motetten den technischen Sachverhalt übersehen haben. — Als gutes Beispiel aus der frühen englischen Praxis sei erwähnt: „Salvatoris mater pia" von Thomas Damett (SIbd. II d. IMG, S. 383); ferner: „Basilissa ergo gaude" von Dufay (DTOe. XXVII/1, S. 30).



Töne, sowie die akkordliche Fundamentierung sind stets andere, wodurch dem Komponisten völlig ungehinderte Gestaltungsmöglichkeiten freistehen. Daß die oben aufgewiesene schematische Tonsummation nicht auf freier Erfindung beruht, sondern auf eine entlehnte, ursprünglich einem anderen Zusammenhange angehörende Melodie zurückzuführen ist, dürfte mit Rücksicht auf die analoge Praxis mittelalterlicher Musik und insbesonders jener der Motette, welche gerade in England stark nachwirkte, kaum zu bezweifeln sein, wenn sich auch im vorliegenden Falle die Urform einer solchen Melodie — wenigstens bisher — nicht nachweisen ließ.

Die hier angewendete „Dekolorierung" verfolgt nicht die Absicht, die zugrundeliegende Melodie zu rekonstruieren; ein solches Beginnen wäre, wie bereits früher (S. 25) bemerkt wurde, aussichtslos und könnte sich höchstens auf den nicht durchweg völlig sicheren Nachweis eines unmelodischen Tonschemas beziehen, wie im vorliegenden Falle. Diese Methode ist vielmehr hier nur als der einzig mögliche Versuch zu werten, die technischen Grundlagen des Aufbaues festzustellen, wenn — wie es bei kolorierten Werken fast ausnahmslos der Fall ist — alle übrigen Deutungsmöglichkeiten versagen. Eine solche Feststellung kann, falls die Urmelodie nicht bekannt ist, nur dann mit einiger Aussicht auf Erfolg unternommen werden, wenn Anzeichen vorliegen, daß der Cantus firmus wenigstens einmal wiederholt wird, ferner wenn das Tonschema bei der Wiederholung nicht willkürlichen Veränderungen ausgesetzt ist, wie es in der englischen Praxis häufig der Fall zu sein scheint.

Denn derartige Freiheiten läßt bereits der Tenor des anschließenden Credo von Anglicanus (XLIX) erkennen, obwohl hier keine Kolorierung vorliegt. Verwendung hat in diesem Tenor die chorale Melodie der Marien-Antiphon „Alma Redemptoris" gefunden. Die Antiphon wird einmal ganz gebracht und setzt dann T. 79 wieder an, wobei Finalton der ersten und Anfangston der zweiten Durchführung wie in der vorhergehenden Komposition wieder identisch sind. Die zweite Durchführung beginnt an musikalisch ganz unauffälliger Stelle — die Hauptzäsur wäre bei „Et incarnatus" T. 55 —, so daß auch hier das für die englische Technik charakteristische Verschleierungsprinzip wahrzunehmen ist. Die zweite Durchführung der Choralmelodie ist gekürzt; sie bringt nur die melodische Tonfolge der ersten drei Verse bis inklusive „Genitorem"; außerdem läßt der Komponist, um eine weitere Kürzung zu erzielen, bei T. 133 einfach die Choralphrase über „natura mirante" weg. Die zeitlich-rhythmische Durchbildung der Choralpartien ist vollkommen frei und in beiden Durchführungen ganz verschieden. Der Tenor hat daher nicht mehr die geringste Ähnlichkeit mit einem modalen oder rhythmisch-schematischen Motettentenor.

Aber auch in melodischer Beziehung sind einige auffällige Freiheiten nicht zu übersehen. So ist zum Beispiel gleich im T. 7 das Ende der ersten und der Anfang der zweiten Choralphrase:



a (*g*—*a*)	*c*—*c*
(Al-) ma	Re-dem-(ptoris)

einfach ausgelassen. Daß dieses nicht zufällig geschah, ist aus der Wiederholung zu ersehen, wo die Phrase tatsächlich gebracht wird (T. 91, allerdings bei Verkürzung der Wendung *a-g-a* zu *a*, die jedoch vielleicht schon die Choralfassung aufgewiesen hat). Durch diese Prozedur wird gleich am Anfange eine sehr einschneidende Veränderung an der Choralmelodie vorgenommen. Die choralen Versabschnitte stehen im Tenor an ganz beliebiger Stelle (T. 22, 35, 50, 80, 109, 128) und stimmen mit den Hauptabschnitten des mehrstimmigen Gefüges nicht überein. Die Ligaturen binden oft Töne, die in der choralen Vorlage schon aus textlichen Rücksichten strenge getrennt sind. Beim „Amen" ist die Longa *f* (T. 121—122) freie Einschiebung; die Brevis *f* (T. 127) sollte nach der Choralfassung *a* lauten. Der Tenor ist im Ms. ohne jeden Text; ein Vortrag des Antiphontextes kommt infolge der freien Behandlung des Choralmelos nicht in Betracht und wäre ganz unmöglich. Faßt man daher den Tenor nicht instrumental auf, so könnte hier nur an eine Verwendung von Teilen des Credotextes gedacht werden.

Trotzdem daher bei diesem Tenor nicht von einer selbstherrlichen, konstruktiven Verwendung der Lehnweise im Sinne modal oder schematisch gebauter Motettentenores gesprochen werden kann, ist doch noch in der ganzen Art der Cantus firmus-Verwertung eine auffällige Zerrüttung der originären sinnlichen Momente der Urmelodie nicht zu übersehen; es herrscht eine ganz andere, scheinbar planlose Gewichtsanordnung innerhalb der Tonsummation vor, die erkennen läßt, daß die Tenorgestaltung unter einem bestimmten Zwange vor sich gegangen ist. Dieser Zwang ist jedoch nicht freigewählter, konstruktiver Art wie in der Zeit der Hochgotik, sondern ist vielmehr auf gewisse technische Erfordernisse zurückzuführen, welche sich durch das neuartige Bestreben nach einem vollkommen klanglich-harmonischen Ausgleich der polyphonen Individualstimmen: Tenor und Diskant, als notwendig erwiesen.

Denn die besonders in rhythmischer Beziehung scheinbar willkürliche Gestaltung des Tenor ist im wesentlichen vor allem darauf zurückzuführen, daß der Tenor im engsten Zusammenhange mit der Formung der Oberstimme steht. Vergleicht man nämlich im Superius den ersten Teil (T. 1—54) mit dem der zweiten Tenordurchführung entsprechenden (T. 79—137), so ergibt auch hier wieder eine nähere Untersuchung, daß die verschiedenartige melodische Formung dieser beiden Teile von einem und demselben Melodieschema beherrscht ist. Daß diese Annahme keine willkürliche, nur auf Zufallserscheinungen beruhende ist, kann man daraus entnehmen, daß die erste Durchkolorierung des Schemas bis zur Hauptzäsur des ganzen dreistimmigen Satzes reicht (T. 54), während die zweite gleichzeitig mit dem Beginne der zweiten Tenordurchführung (T. 79) wieder einsetzt und genau bis zum Satz-

ende reicht. Daraus geht auch mit voller Klarheit hervor, daß die großformale Gliederung des mehrstimmigen Satzes in einzelne getrennte Teile gerade von der Gestaltung der Oberstimme ausgeht und nicht, wie man erwartet hätte, von jener des Tenor, dessen originäre Zäsuren, wie bereits oben nachgewiesen wurde, fast durchweg innerhalb des mehrstimmigen Periodenverlaufes stehen und hier daher überhaupt nicht die Wirkung einer Zäsur hervorrufen. Im Superius ist die Zäsur vor dem „Amen" (T. 121) im ersten Teile durch die Einschaltung einer freigestalteten Periode mit langer Pause am Schlusse (32—39[1]) deutlich markiert. Ob die Zwischenpartie in der Oberstimme (T. 55—78) freigebildet ist oder nicht, läßt sich natürlich nicht mit Sicherheit feststellen. Wir können demnach in der vorliegenden Komposition nicht nur die gleichzeitige Existenz zweier verschiedener Melodieschemata, beziehungsweise zweier Cantus firmi beobachten, sondern können ihr auch entnehmen, daß bei der künstlerischen Verarbeitung dieser Schemata eine gegenseitige Bezugnahme stattgefunden hat, die in dieser Form früher nicht anzutreffen ist.

Die Verbindung ursprünglich selbständiger und heterogener melodischer Subjekte zu einem geschlossenen mehrstimmigen Organismus ist uns zwar aus der Zeit der Hochgotik wohlbekannt. Während dort jedoch der Zusammenschluß hauptsächlich durch die konstruktive Eingliederung in einen rhythmisch-modalen Schematismus erfolgte, der melodischen und akkordlichen Ausgleichung hingegen nur eine untergeordnete, sekundäre Bedeutung beigemessen wurde, treten nun hier die rhythmisch-modalen Kriterien fast völlig in den Hintergrund, das Hauptgewicht wird im Gegenteile auf den Ausgleich der kontrastierenden melodischen Subjekte sowohl in linearer, als auch vertikaler Beziehung gelegt, das heißt sie werden einer derartigen melodischen Durchformung unterzogen, daß sie an allen Stellen ihres Verlaufes zugleich in engste akkordlich-harmonische Abhängigkeit zueinander treten. Dieser räumlich-harmonische Zusammenschluß der neugeformten Melodien wird noch nachdrücklicher hervorgehoben durch die Eingliederung des Contra, der hier ausschließlich die klangbildende Funktion einer Füllstimme aufweist. So ist in diesen englischen Kompositionen zum erstenmal das Prinzip der melodischen Polyphonie auch in akkordlich-harmonischer Beziehung auf eine auch uns noch einwandfrei erscheinende Weise gelöst.

Um dieses Ziel zu erreichen, mußten die beiden zugrundeliegenden Schemata einer solchen Durchformung unterzogen werden, daß ihre Zusammenfassung auch in klanglicher Beziehung befriedigte. Im vorliegenden Beispiele ist diesem Umstande Rechnung getragen einerseits durch eine freie rhythmische Anpassung und durch gelegentliche Auslassung oder Veränderung einzelner Töne des Tenor, ferner durch Kürzung und Ausschaltung ganzer Phrasen des Choralschemas; anderseits durch eine beliebig freie Kolorierung des zweiten Melodieschemas in der Oberstimme, wodurch es dem Komponisten möglich war, durch entsprechende Formung der neuen Melodie

auch stets eine harmonisch-klangliche Übereinstimmung mit dem Tenor herzustellen. Die — abgesehen von den Schlußwortmelismen — manches Mal noch auffallend starke syllabische Wortbehandlung, ferner das Fehlen der später stets üblichen Duopartien läßt es ziemlich sicher erscheinen, daß die Komposition nicht der letzten Entwicklung angehört. Ebenso spricht dafür die verhältnismäßig unveränderte Übernahme des Cantus firmus-Schemas in den Tenor, die in den Spätwerken der englischen Schule, wie die Trienter Codices beweisen, nur sehr selten anzutreffen ist. Denn es gehört gerade zu den charakteristischen Eigenheiten des späten englischen Messenstiles, daß auch im Tenor mitunter der Cantus firmus einer kolorierenden Behandlung unterzogen wird.

Als Beispiel hiefür sei auf das Gloria von Leonellus (LIV) verwiesen, bei welchem ein Vergleich des ersten Teiles (T. 1—47) mit dem letzten (T. 121—153) das Vorhandensein melodischer Analogien sowohl im Superius, als auch im Tenor bestätigt[59]). Die Brevis *f* des Tenor am Anfange des letzten Teiles (T. 121) ist hier freie Vorhangnote; es ist demnach wieder derselbe Fall zu konstatieren wie in der vorher besprochenen Komposition (XLIX), wo beim „Amen" ebenfalls am Anfange eine choralfremde Note eingeschoben ist, und zwar dort wie auch hier, um den Initialakkord über *f* zu ermöglichen. Mit seinen langen Haltetönen und in seiner gemessenen Haltung erinnert der Tenor noch einigermaßen an die alten Motettentenores. Gegen das Ende von Abschnitten hin wird dann die Bewegung gewöhnlich lebhafter. Die Veränderung des Tenor bei der Wiederkehr bezieht sich daher hier nicht mehr wie im Credo von Anglicanus (XLIX) auf das Rhythmische; der Cantus firmus wird vielmehr jetzt auch im Tenor in freier Art koloriert und hiedurch seine Angleichung an den Oberstimmenverlauf erleichtert, Die der englischen Technik eigene Verschleierungstendenz ist hier bis zur letzten Konsequenz durchgeführt; die wenigen Symptome des konstruktiven Aufbaues, welche bisher noch im Tenor kenntlich waren, erscheinen nun durch die melismierende Behandlung einer völligen Auflösung zugeführt.

Überaus erschwert wird das Erkennen kolorierter Partien, wenn Teile des Cantus firmus bei der Wiederholung in anderen Stimmen erscheinen. Dieses besonders in der Hochblüte der Kolorierungskunst beliebte Verfahren konnte bereits früher in der „O rosa bella"-Messe III[60]) und in Okeghems Messe „Le serviteur[61])" nachgewiesen werden[62]). Ist jedoch — wie meistens in der englischen Schule — kein Hinweis auf das zugrundeliegende Melodieschema vorhanden, so ist der Sachverhalt selbst bei Vorhandensein analog gebauter Stellen schwer festzustellen. Diese gelegentliche Abbiegung des

[59]) Ähnliche Analogien scheinen in der Oberstimme auch zu bestehen zwischen den Stellen: T. 48—92 und 96—120.

[60]) DTOe. XI/1, S. 28.

[61]) DTOe. XIX/1, S. 95.

[62]) Vgl. „Stud. z. Musikw." VII, S. 37—38 und 45—47.

Cantus firmus in andere Stimmen ist in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht deshalb von Bedeutung, weil damit im mehrstimmigen Satze allmählich die Scheidung in Haupt- und Nebenstimmen beseitigt und die für die Hochrenaissance typische Gleichberechtigung aller Stimmen angebahnt wird.

Eine derartige Abbiegung des Cantus firmus scheint manches Mal im Credo von Ricardus Markham (L) vorzuliegen. Daß der Komponist vermutlich den späten Vertretern der englischen Schule zuzurechnen ist, geht daraus hervor, daß die bei der Länge des Credotextes naheliegende syllabische Wortbehandlung ganz vermieden ist. Auch die gelegentliche Beschränkung auf den zweistimmigen Satz, wobei dann auch dem sonst untextierten Tenor Textworte unterlegt sind, läßt dieses Credo einer späteren Zeit angehörig erscheinen.

Die Wiederholung des unbekannten Cantus firmus der Oberstimme beginnt auch hier wieder an einer ganz unauffälligen Stelle: T. 109^2, wobei, wie in den oben erwähnten Messen, mitunter einzelne Phrasen oder Töne, die zuerst der Contra enthielt, nun im Superius erscheinen und umgekehrt. Die zweistimmigen Partien stehen stets an der entsprechenden Stelle der Wiederholung, zum Beispiel im Contra: T. 49^2—55 = 164—179. In der Fortsetzung läßt sich auch in der Unterstimme eine analoge Übereinstimmung des melodischen Bewegungszuges feststellen. Die Stelle: Contra T. 57—69 und Tenor T. 70—77 entspricht jener des Tenor T. 180—210. Eine weitere Parallelstelle scheint vorzuliegen: Tenor T. 94—106 = 217—224. Die besonders in den dreistimmigen Teilen anzutreffenden langen Haltetöne des Tenor geben ferner wohl der Vermutung recht, daß auch hier ein Cantus firmus vorliegt, welcher jedoch, wie es scheint, nicht wiederholt wird. Die gegenüber den übrigen Stimmen differenzierte Gestaltung des Tenors weist darauf hin, daß die Komposition ganz auf motettischen Grundlagen beruht und nicht auf jenen des polyphonierenden Fauxbourdon, dessen wesentliches Prinzip: melodisches Geschehen auf akkordlich-harmonischer Basis hier dem polyphonen Motettenprinzipe schon restlos eingegliedert erscheint.

Ein Cantus firmus dürfte auch im Tenor des Gloria von Anglicanus (LI) vorliegen, obwohl hier eine Wiederholung desselben nicht zu erkennen ist. Daß dieser zweifellos auch hier in kolorierender Tendenz überarbeitet ist, zeigt seine bewegte Gestaltung in den zweistimmigen Stellen, wo er die Funktion des Contra übernimmt und daher hier wohl auch sicher gesungen wurde[63]). Es hat den Anschein, als ob die Komposition der einzige bisher bekannte Satz einer zyklischen Messe sei; denn einem ähnlichen Aufbaue werden wir später in einem Beispiele der geschlossenen Messenform be-

[63]) Gerade die Kompositionen der englischen Schule liefern in der Textteilung und in der gelegentlichen Durchtextierung des Tenor den Beweis, daß der vokalen Ausführung der Stimmen — wenigstens in der geistlichen Musik — ein erheblich größerer Anteil zukommt, als dieses nach den bekannten, besonders von H. Riemann und A. Schering aufgestellten Instrumentalhypothesen bisher der Fall zu sein schien.



gegnen, ebenso der auffälligen Imitation rhythmisch prägnant geformter melodischer Motive wie hier zwischen Superius und Contra über bewegungslosen Haltetönen des Tenors (T. 44^3—47^1; 62—65; 84—87). Diese ausgesprochenen Echoeffekte sind in ganz ähnlicher Weise in zwei Messensätzen Dunstables (LXIV, LXV) verwendet, so daß mit großer Wahrscheinlichkeit vermutet werden darf, daß sich unter der Bezeichnung „Anglicanus" kein Komponistenname verbirgt, sondern daß hierunter entweder nur der am Kontinente gebräuchliche stilistische Gattungsbegriff für eine Kompositionsweise zu verstehen ist, welche spezifisch englisch ist, oder daß damit überhaupt der „Engländer" Dunstable als Hauptrepräsentant der ganzen Schule gemeint war. Denn die Namen anderer englischer Autoren sind in den Handschriften um 1450, wenn man von jenem des Leonellus absieht, derart dünn gesät, die stilistische Verwandtschaft der vorliegenden Komposition des „Anglicanus" mit Spätwerken Dunstables ist ferner eine so augenscheinliche, daß wohl die letztere Annahme eher zu Recht bestehen dürfte.

Das einzige[64]) überlieferte Kyrie von Johannes Dunstable (LV) zeigt nicht die geringste Ähnlichkeit mit der um jene Zeit in mehrstimmigen Kyriesätzen üblichen Kolorierung choraler Kyrie, sondern verrät in der unveränderten Wiederkehr einzelner Satzphrasen eher eine Anlehnung an weltliche Formen. Im Grunde genommen bilden jedoch Christe und letztes Kyrie nur verschiedenartige Variationen des ersten Kyrie.

Im Christe sind im Diskant und Tenor die ersten sechs Takte (12—17) vollkommen identisch mit den entsprechenden des ersten Kyrie (1—6), der Contra ist hingegen verschieden; und zwar bezieht sich diese Verschiedenheit nur auf eine Vereinfachung des ursprünglichen Bewegungszuges, nicht jedoch auf eine essentielle Abänderung desselben. Die Schlußtakte des Christe (18—22) nehmen nun scheinbar in allen drei Stimmen einen anderen melodischen Verlauf wie in den analogen Takten 7—11 des ersten Kyrie. Daß die Abänderung dieser Schlußtakte nicht auf eine Anlehnung an das Vert- und Clos-Prinzip der Ballade zurückzuführen ist, geht daraus hervor, daß in beiden Teilen dieselben Schlüsse vorliegen. Vergleicht man die abweichenden Partien des Tenor miteinander, so wird man erkennen, daß die beiden divergierenden Stellen auf ein und dasselbe melodische Grundschema bezogen werden können. Ob dieses Schema nur als ideelles zu betrachten oder tatsächlich auf eine ursprünglich vorhandene Melodiephrase zurückzuführen ist, läßt sich natürlich nicht feststellen. Dasselbe wie für den Tenor gilt, trotz der Binnenzäsur auf *g* (T. 20) auch für die Oberstimme, während der Contra, wie gewöhnlich, keine melodischen Zusammenhänge mehr aufweist. Die melodischen Grundlagen der beiden Teile sind also trotz mancher

[64]) Vgl. den themat. Katalog der Werke Dunstables von Cecie Stainer, Slbd. II d. IMG., S. 8 ff.



äußerlicher Verschiedenheiten dieselben und demnach die Schlußpartien nur als Varianten eines und desselben melodischen Grundschemas zu betrachten.

Das ausgedehnte letzte Kyrie bildet in den Schlußtakten (39—44) aller Stimmen eine fast notengetreue Wiederholung des ersten Kyrie-Schlusses, der ein breit angelegter, in allen Stimmen melismatisch bewegter Hauptteil (T. 23—38) vorgelagert ist. Wie in allen kolorierten Sätzen erscheint auch bei diesem Teile eine begriffliche Deutung der Aufbaumomente ganz ausgeschlossen, zumal hier auch nicht textliche Beweggründe als formbildend in Betracht kommen. Jedoch entspricht diese Dehnung des letzten Kyrie der Choralpraxis, in welcher häufig das letzte Kyrie gegenüber dem ersten eine Verlängerung erfährt. Das Zurückgreifen am Schlusse auf die sechs letzten Takte des ersten Kyrie legt unwillkürlich die Vermutung nahe, daß auch dessen Einleitungstakte in irgend einer Form in dem scheinbar freien Teile des letzten Kyrie verwertet wurden. Tatsächlich scheint dieser Teil nur eine riesenhafte Erweiterung der T. 1—5 darzustellen. Im Superius erscheint die entsprechende Phrase zweimal[65]): Takt 23—27 und 33—36 (oder 33—39?). Die Tenorphrase ist hingegen vermutlich in den T. 29—31 und 35—36 eingebaut. Und selbst der Contra läßt sich ab T. 25^3 in seiner Bewegung bis zu seinem Einmünden in den unveränderten Schlußteil verfolgen. So stellen demnach alle drei Teile, mit Ausnahme der unverändert wiederkehrenden Abschnitte, eigentlich nur drei verschiedenartige Variationen dar.

Das folgende Gloria Dunstables (LVI) ist deshalb bemerkenswert, weil es den in drei Abschnitte geteilten liturgischen Text einfach auf die einzelnen Stimmen aufteilt. Daß dabei der Contra als Mittelstimme den letzten Teilabschnitt des Textes zugeteilt erhält, ist woh darauf zurückzuführen, daß er die am wenigsten gewichtige Stimme des mehrstimmigen Satzgefüges darstellt. Die stark akkordliche Faktur der Komposition, die vermutlich noch der frühen Schaffensperiode Dunstables angehört, zeigt keinerlei Anklänge an den komplizierten Kolorierungsstil der späten englischen Schule. Auch das langgedehnte, einen eigenen Schlußteil bildende „Amen" enthält besonders in der Engführung rhythmischer Motive (74—77) noch fremdartige, zumal der französischen Praxis entlehnte Eigentümlichkeiten. Die originelle Textbehandlung, die wiederum den nachwirkenden Einfluß der Motette verrät und in liturgischer Beziehung nicht als einwandfrei zu bezeichnen ist[66]), dürfte allein die Veranlassung gegeben haben, daß die Komposition auch in späte Handschriften noch aufgenommen wurde.

Das tropierte Gloria (LVII) weist genau die Technik der niederländi-

[65]) Auch in den Choralkyrie wird oft die erste Melodiephrase des letzten Kyrie zweimal nacheinander gebracht.

[66]) Vgl. P. Wagner: „Geschichte der Messe" I, S. 60.



schen Oberstimmenkolorierung der Schule Dufays und Binchois' aus. Der entlehnte Cantus firmus ist jener der Messe IX. Nur das zweite „Qui tollis“ (T. 138—150), ein Duo zwischen Contra und Tenor, zeigt keine Übereinstimmung mit dem Choral[67]). Im Gegensatz zur Fauxbourdonpraxis der Niederländer herrscht hier manchesmal die zweistimmige Setzweise vor, zum Beispiel T. 13—18, 25—28, 29—32, 138—149, 172—178 und in den Tropusstellen. Auch die chorale Tropusmelodie ist hier wieder reich koloriert (vgl. S. 28, Anm. 2). — Daß auch hier die ursprünglichen melodischen Momente durch die Kolorierung eine gänzliche Umwertung erfahren haben, braucht hier nicht nochmals wiederholt zu werden.

Eine andere Art der Choralbehandlung finden wir im folgenden Sanctus (LVIII) und Agnus (LIX) von Dunstable. In der ersten Komposition ist das Sanctus der Choralmesse VIII melodisch fast unverändert in den Tenor übernommen, nur der Schluß des „Pleni“ und des „Benedictus“ erhält jeweils noch einen melismatischen Anhang (T. 70—73 und 115—120). Die rhythmische Anordnung der einzelnen Choraltöne ist jedoch vollkommen frei und scheinbar willkürlich, der starre rhythmische Schematismus der alten Tenorbehandlung hier bereits gänzlich überwunden und beseitigt. Selbst in der choralen Vorlage vollkommen identische Phrasen erscheinen nun im Tenor in rhythmisch vollständig divergierender Anordnung (vgl. T. 1—18, 31—48, 74—90, 130—147). Es liegt also hier dieselbe Tenorbehandlung vor wie im Credo mit dem der Melodie des „Alma Redemptoris“ nachgeformten Tenor (XLIX), wo auch darauf hingewiesen wurde, daß diese eigenartige rhythmische Anordnung der Cantus firmus-Töne nicht auf den freien Dispositionswillen des Komponisten zurückzuführen ist — eine derartige Annahme wäre ganz widersinnig —, sondern daß diese vor allem durch die gleichzeitig erfolgende Formung der Oberstimme mitveranlaßt erscheint.

Ähnlich verhält es sich im Agnus (LIX), dessen Cantus firmus der I. Choralmesse entnommen ist. Die rhythmischen Verschiedenheiten treten hier noch augenscheinlicher zutage, weil die drei Agnus-Teile in der Choralfassung vollkommen identisch sind. Auch hier sind an den Schlüssen freie melodische Anhänge zu konstatieren (T. 32^3—35, 62—65, 87^2—90). Während diese jedoch im Sanctus nur melismatische, verzierende Bedeutung haben, bilden sie im Agnus eine freie Erweiterung und Fortführung des Choralschemas, indem sie die Bewegung zu einem ganz anderen Finaltone — B statt d! — weiterleiten. Man kann daher annehmen, daß der Komponist eine solche tiefgreifende tonale Abänderung nicht ohne zwingende Notwendigkeit vorgenommen hätte. Diese Notwendigkeit kann aber nur dadurch

[67]) Die Hervorhebung der Cantus firmus-Töne im Superius T. 151—158 und in den Tropusstellen, die in der Ausgabe fehlt, wäre in der üblichen Weise zu ergänzen. Der Anfang der Gloria-Phrase weicht jedoch von der heute gebräuchlichen Choralfassung etwas ab.



veranlaßt worden sein, weil ein zweites, in den Oberbau der Komposition verwobenes Melodieschema einen anderen Finalton aufwies, der mit der hievon abweichenden Choralfinalis nicht gleichzeitig in einen gemeinsamen Quint-Oktav-Abschlußklang eingefügt werden konnte.

Eine melodische Übereinstimmung der Oberstimmenbewegung ist besonders im „Pleni“ und „Benedictus“ des Sanctus deutlich zu erkennen; nur sind hier, im Gegensatze zum Agnus, die Schlußpartien im Superius verschieden, und zwar jedenfalls nur mit Rücksicht auf den in beiden Teilen abweichenden Choralschluß. Aber auch in den übrigen Abschnitten der Sanctus-Oberstimme scheinen dieselben konstruktiven melodischen Grundlagen vorzuliegen. Die auffälligsten Analogien weisen — wie gewöhnlich — die Schlüsse auf (vgl. T. 38^3—48 = (81—90) = 137^3—147). Eine ähnliche Übereinstimmung weisen auch die drei Teile des Agnus in der Oberstimme auf, obwohl der Anfang des zweiten Agnus (T. 36—42) sich in völlig anderer Tonlage bewegt, wie die entsprechenden Partien des ersten und dritten Agnus (T. 1—9 und 66—72). Das zugrundeliegende Melodieschema des zweiten Agnus dürfte daher vermutlich, wenigstens in seinem ersten Teile, verschieden von jenem der übrigen Agnus-Teile gewesen sein. Aber die anderen melodischen Relationen zeigen doch eine auffallende Kongruenz[68]):

$$12\text{—}18 = 44\text{—}52 = 72\text{—}79$$
$$18^3\text{—}22^1 = 54\text{—}60^1 = 80\text{—}85$$
$$22^3\text{—}24+31\text{—}35 = 60^2\text{—}65 = 86\text{—}90$$

Es kann demnach wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die rhythmische Zerrüttung der Cantus firmus-Grundlage im Tenor, sowie deren melodische und tonale Abänderungen und Erweiterungen durch bestimmte melodische Formungsvorgänge im Oberstimmenaufbaue hervorgerufen wurden.

Eine ganz singuläre Stellung innerhalb der Messenentwicklung nehmen die beiden folgenden, über dem Tenor „Jesu Christe“ aufgebauten Kompositionen Dunstables ein (Gloria und Credo LX/LXI). Es sind die einzigen bisher bekannten Messensätze Dunstables, welche über einem und demselben, ganz nach Art der französischen Motette schematisch angeordneten Tenor aufgebaut sind, welcher in jedem Satze vollständig unverändert[69])

---

[68]) Eine im Contra des 1. und 3. Agnus gelegentlich zu beobachtende Übereinstimmung scheint jedoch nur zufälliger Art zu sein.

[69]) Im Ms. sind jeweils die beiden Tenordurchführungen in gleichen Notenwerten notiert; die Mensurzeichen fehlen. Um eine Übereinstimmung mit den Oberstimmen herzustellen, mußten die letzteren in den ersten Teilen diminuiert werden, wodurch diese hier gegenüber dem zweiten Teile ungemein bewegt erscheinen. In Hinsicht auf die Motettenpraxis wäre jedoch auch die Annahme berechtigt, daß die zweite Tenordurchführung zu diminuieren ist, wodurch die Bewegung der Oberstimmen in beiden Teilen ausgeglichen würde und sich zwischen ersten und zweiten Teil ein Ausdehnungsverhältnis wie 2 : 1 ergäbe.



zweimal erscheint. Dieses Zurückgreifen auf das starre Konstruktionsprinzip der Gotik zeigt uns, daß bereits hier der Versuch vorliegt, die verschiedenen Teile des Ordinariums zu einer ideellen Einheit zusammenzuschließen.

Daß der Einfluß der französischen Motette auf die englische Kompositionstechnik des Jahrhundertanfanges ein sehr nachhaltiger war, konnten wir bereits früher feststellen. Ein bestimmt sehr früh anzusetzendes Werk Dunstables, das auch schon das Old Hall Ms. enthält, das vierstimmige „Veni Sancte Spiritus[70])“, zeigt in allen Stimmen noch deutlich die alte isorhythmische Motettendisposition. In der jedenfalls einer etwas späteren Zeit angehörenden dreistimmigen Komposition desselben Textes[71]) ist die starre Tenordisposition durch eine Abänderung bei den Wiederholungen — sie wird durch einen besonderen „Canon“ verdeutlicht! — bereits durchbrochen. Aber auch die Oberstimmenbehandlung ist hier schon weiterentwickelt. Denn der isorhythmische Aufbau ist hier im Superius und Contra nur mehr auf die Einleitungspartien der beiden ersten Tenordurchführungen beschränkt (T. 1—10 = 32—41). Im ganzen übrigen Verlaufe sind jedoch diese rhythmischen Gestaltungsprinzipien durch rein melodische verdrängt.

Auch in den beiden vorliegenden Messensätzen beschränkt sich die Übernahme motettischer Eigenheiten nur auf das rein ideelle Prinzip der Tenorgestaltung, auf die Nachahmung eines konstruktiven, geistigen Vorganges. Das eigentliche künstlerische und technische Gestaltungsprinzip weist hingegen absolut keinen Zusammenhang mit der alten Motette auf. Denn die Durchformung der Oberstimmen beruht weder auf modalen Voraussetzungen, wie in der hohen Gotik, noch auf schematisch-rhythmischen, wie in der Motette des 14. Jahrhunderts. Trotz der schematischen Gestaltung des Tenor, sind statt rhythmischer Energien hier in den Oberstimmen ausschließlich melodische Energien als formbildend zu erkennen.

Obwohl die beiden Messensätze infolge der Verwendung eines und desselben Tenor das Prinzip der geschlossenen Messenform vorausahnen lassen, unterscheiden sie sich doch noch in auffallender Weise von dem kommenden neuen Messentypus. Denn wir können später stets zwischen den einzelnen Sätzen der geschlossenen Messe nicht nur eine Übereinstimmung des Tenor, sondern in gewisser Hinsicht auch des Oberbaues, zum mindesten der Oberstimme konstatieren. In der ersten Entwicklung der zyklischen Messenform dürfte es kaum einmal vorkommen, daß die einzelnen Stimmen der verschiedenen zusammengehörigen Sätze nicht dieselbe Schlüsselvorzeichnung, dieselbe Tonart und dieselbe Tonlage aufzuweisen hätten. In den vorliegenden Kompositionen fällt im Ms. sofort auf, daß die beiden Oberstimmen, Diskant und Contra, in jedem Satze abweichende Schlüssel aufweisen: im Gloria

[70]) DTOe. VII, S. 203.

[71]) DTOe. VII, S. 201.



Alt-, beziehungsweise Bariton[72])-Schlüssel, im Credo hingegen Mezzosopran-, beziehungsweise Tenor-Schlüssel. Die Verschiedenheit der Schlüsselvorschreibung ist nun nicht zufälliger Art, sondern darauf zurückzuführen, daß sich die melodische Bewegung der beiden Oberstimmen im Credo in einer höheren Tonlage abspielt wie im Gloria, und zwar trotz des in beiden Sätzen übereinstimmenden Tenorfundamentes. Aber auch die Tonart ist jeweils eine ganz andere; während das Gloria auch in den Oberstimmen ♭-Vorzeichnung hat, fehlt diese im Credo. Im Gloria können wir deutlich ein Vorherrschen der B-Dur-Sphäre (f = sol) konstatieren, im Credo ist hingegen F-Dur die Grundtonart (f = ut). Aber auch in melodischer Beziehung sind die Sätze in den Oberstimmen ganz verschieden, so daß die Annahme der Verwendung gemeinsamen melodischen Materials als vollständig ausgeschlossen gelten kann. Eine derartige Divergenz der Oberstimmenbehandlung ist in der geschlossenen Messenform — wenigstens der ersten Zeit — niemals wahrzunehmen.

Dessenungeachtet dürften die beiden Sätze wahrscheinlich den bisher nachweisbar ältesten Versuch darstellen, eine engere Verbindung zwischen den Teilen des Ordinarium missae herzustellen. Diese Verbindung ist allerdings mehr ideeller als musikalischer Art und besteht nur darin, daß unter Zugrundelegung eines und desselben Tenorschemas zwei vollkommen verschiedene Kompositionen gestaltet werden. Jeder Satz besteht entsprechend der unveränderten Tenorwiederholung aus zwei strenge geschiedenen Teilen (T. 1—65 und 66—133 [127]). Ein Vergleich der Oberstimmen, welche äußerlich das bewegte Melos kolorierter Stimmen aufweisen, läßt wieder die Vermutung berechtigt erscheinen, daß die melodische Bewegung der beiden Teile jeweils auf denselben Melodiestamm zurückzuführen ist, der jedoch in jeder Komposition ein anderer ist. Infolge der langen Ausdehnung, beziehungsweise des Notenreichtums des ersten Teiles erscheinen hier häufig längere, anscheinend freie Partien eingeschaltet. Auch das Festhalten einer bestimmten Tonlage und die Einhaltung der tonalen Ordnung, die in jeder Komposition zu beobachten sind, geben schon die Gewähr, daß auch die Melodieformung der Oberstimme in jedem Satze nach einem vom Anfange an feststehenden Plane erfolgte.

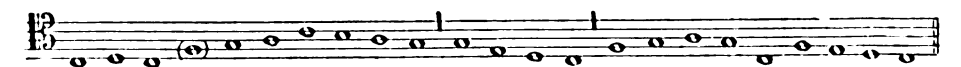
Den Höhepunkt dieses maßlos überladenen Kolorierungsstiles der englischen Schule bilden die folgenden letzten Kompositionen der Messenpublikation. Die einzelnen Sätze der Messe von Dunstable-Leonellus (LXII—LXV) stehen mit Ausnahme des Sanctus und Agnus an ganz verschiedenen Stellen der Handschriften. Wie stets in der englischen Schule fehlt auch hier das Kyrie. Während Gloria und Agnus anonym überliefert sind, ist in einer Fassung des Credo „Leonellus", in einer der drei Über-

[72]) C-Schlüssel auf der obersten Linie! — In der Übertragung wurde im Gloria dieselbe Schlüsseldisposition, wie sie im Ms beim Credo vorhanden ist, hergestellt.



lieferungen des Sanctus hingegen „Dumpstable“ als Autor bezeichnet. Diese beiden Vorlagen gehören verschiedenen Codices (87 und 90) an und stammen von verschiedenen Schreibern. Nachdem jedoch alle vier Sätze nicht nur dieselbe Technik aufweisen, sondern in ihrer Gesamtheit einen musikalisch geschlossenen Messenzyklus bilden, der nur von einem einzigen Komponisten herrühren kann, so dürfte hiemit die wiederholt und von verschiedenen Seiten vermutete Identität Dunstables mit Leonel endgültig sichergestellt sein. Es kann daher wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß der eigentliche Familienname des Komponisten Leonel (Power) ist, Johannes hingegen sein Name war, den er im Kloster zu Dunstable führte, nach welchem er dann auf dem Festlande zumeist Johannes Dunstable genannt wurde[73]). Damit gewinnt auch das Old Hall Ms., in welchem Dunstable überhaupt nicht genannt ist, an Bedeutung, weil die dort unter der Bezeichnung „Leonel“, beziehungsweise „Lyonel“ überlieferten, bisher fast durchweg unbekannten Kompositionen jedenfalls als Frühwerke des englischen Großmeisters zu betrachten sind, deren Erschließung erst vollen Aufschluß über das Werk des vielleicht eigenartigsten und kühnsten Vertreters der Spätgotik bringen wird.

Vergleicht man die einzelnen Sätze dieser Messe mit irgend einem der späteren zyklischen Messenwerke der niederländischen Schule mit ihren fast stets in allen Sätzen unverändert wiederkehrenden Cantus firmi, so vermeint man zuerst, vier in melodisch-musikalischer Beziehung vollständig selbständigen und voneinander unabhängigen Messensätzen gegenüberzustehen. Auffallend ist hingegen eine gewisse äußerliche Übereinstimmung des jeweiligen Satzverlaufes in tonaler Hinsicht und die gleichmäßige Schlüsseldisposition in allen Sätzen. In Wirklichkeit handelt es sich in allen vier Kompositionen um die jeweils verschiedene kolorierte Zugrundelegung eines und desselben Cantus firmus-Schemas im Tenor, das im ersten Teile aus der folgenden Tonsummation bestanden haben mag:



Diese Kolorierung des Cantus firmus, der wir bereits früher begegneten (Nr. LIV), ist eines der wichtigsten Kennzeichen der spätenglischen Technik, insbesondere der letzten Werke Dunstables. Es vollzieht sich daher hier ein ähnlicher Vorgang wie in den Anfängen der Motette, wo ebenfalls die Erstarrung der Cantus firmus-Grundlage durch deren Eingliederung in Bewegungsvorstellungen gelöst wird; während jedoch dort diese Absicht durch r h y t h m i s c h - m e t r i s c h e Mittel verwirklicht wird, wird bei Dunstable das Tonschema in ein n e u e s m e l o d i s c h e s Bewegungsgeschehen einbezogen, das durch die satztechnische Rücksichtnahme auf die jeweilige Gestaltung des Oberbaues mitbedingt ist. Denn auf diesen Umstand sind die

[73]) Vgl. Lederer: „Über Heimat und Ursp. d. mehrst. Tonk.“, S. 33—34.



mannigfachen und oft sehr weitgehenden Abänderungen, Erweiterungen und freien Einschiebungen, die das Tonschema in jedem Satze in seiner melodisch kolorierten Form aufweist[74]), zumeist zurückzuführen.

Eine eingehendere Erörterung des Aufbaues dieser und der folgenden Messe sei einer künftigen Darstellung der geschlossenen Messenform der Trienter Überlieferung überlassen, zumal die vorliegenden Kompositionen, trotz ihres hohen Alters die komplizierteste Technik aufweisen, die in der ganzen Messenentwicklung überhaupt vorzufinden ist. Jedoch mögen noch einige kurze Bemerkungen erlaubt sein:

Daß Agnus und Sanctus in musikalischer Beziehung auf das engste zusammengehören, ergibt besonders ein Vergleich des ersten Teiles. Hingegen hatte im weiteren Verlaufe der fünfteilige Aufbau des Sanctus gegenüber dem dreiteiligen des Agnus eine andere formale Disposition, teilweise mit Benützung neuen melodischen Materials, zur Folge. Eine Übereinstimmung dieser Sätze mit dem Gloria ist besonders im ersten Teile nicht zu übersehen, während die Tenorgestaltung des Credo hier infolge des langen Textes eine sehr weitgehende Kolorierung erfahren hatte. Daß jedoch auch Gloria und Credo als zusammengehörig gedacht sind, geht aus der zweistimmigen Einleitung beider Sätze, welche in der Oberstimme offensichtlich aus demselben Tonschema gebildet ist, hervor, ferner aus der ganz evidenten Übereinstimmung im Superius und Tenor der dreistimmigen Partien des Gloria T. 73—121 und des Credo T. 89—144. Das F des Tenor im Sanctus T. 119—120 ist wieder freie Vorhangsnote vor dem eigentlichen Eintritt des Cantus firmus. Die Imitationen, welche im Sanctus (T. 17^3—21) und im Agnus (T. 12^3—15) an den entsprechenden Stellen erscheinen[75]), haben lediglich die episodische (nicht formbildende) Bedeutung von Echoeffekten.

Die letzte Messe, von B e d i n g h a m - L a n g e n s t e i s s (LXVI—LXIX), enthält den Autornamen nur beim Gloria in der Fassung des Cod. 90; die hier an das Credo angeschlossenen Kompositionen eines Sanctus und Agnus (th. K. Nr. 1100 und 1101) stehen entgegen der Angabe des them. Kat. in keiner näheren musikalischen Beziehung zu den vorangehenden Sätzen, von welchen der Tenor des Credo die Bezeichnung: „Patrem duel Angouisseux" trägt. In allen anderen Sätzen, beziehungsweise Vorlagen, fehlt dieser Hinweis. Eine nähere Durchsicht der Messenvorlagen ergab, daß das Sanctus und Agnus aus Cod. 88 th. K. Nr. 208 und 209 jedenfalls als Ergänzungssätze der Messe zu betrachten sind, zumal im Codex einige Seiten später tatsächlich eine zweite Fassung des Gloria und Credo nachfolgt. Nachdem uns die Chanson „Deuil angouisseux" von Binchois bekannt ist[76]), können

[74]) Dieselben Eigentümlichkeiten weisen auch die vier Sätze der „Rex saeculorum"-Messe von Leonellus auf (vgl. th. K. Nr. 901; 1404; 984; 1446).

[75]) Eine weitere Imitationsstelle ist im Sanctus T. 9^3—13. Vgl. auch S.

[76]) Vgl.: DTOe., S. 242.



wir durch deren Vergleich mit der Messenbearbeitung die hier zur äußersten Raffiniertheit gesteigerte Technik der spätenglischen Schule erkennen. Denn obwohl die Messe vermutlich erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, steht sie doch noch ganz unter dem Einflusse des Dunstable-Stiles und zeigt dessen Eigenart in ihrer vollen Auswirkung.

Trotzdem die gemeinsame Cantus firmus-Grundlage unverkennbar ist, zeigt der Tenorbau gegenüber jenem der Chanson große melodische Verschiedenheiten. Eine Anlehnung an den ersten Teil der Vorlage liegt in den Einleitungsteilen aller vier Sätze vor. Wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, daß der Cantus firmus, welcher dem Komponisten der Messe als Vorbild diente, gegenüber der erhaltenen Chansonfassung einige Abweichungen enthielt, so dürfte die Vermeidung der sehr hoch liegenden Tenorphrase a′-g′-a′ am Chansonanfange in der Messe doch wohl aus stimm- und satztechnischen Gründen erfolgt sein. Die Chansonphrase im Tenor T. 12—15 ist deutlich an folgenden Stellen ersichtlich: Gloria T. 22^3—23, Credo T. 17—19, Sanctus T. 23—24, Agnus T. 12 + 15 — 16. Deutlicher werden dann die Beziehungen in den zweiten und in den Schlußteilen der einzelnen Messensätze. Daß auch der Chansondiskant von Einfluß für die Formung der jeweiligen Messenoberstimme war, beweist schon die meist kolorierte Herübernahme der Dreiklangszerlegung des Chansonanfanges zu Beginn eines jeden Satzes. Außerdem bestehen zwischen den einzelnen Sätzen häufig greifbare melodische Analogien, welche keinen Zusammenhang mit irgend einer Chansonphrase mehr aufweisen.

Die hier und auch schon in den Werken Dunstables zur Anwendung gelangende Kolorierungstechnik zeigt daher sowohl im Superius als auch im Tenor bereits die Anzeichen beginnender Auflösung und Zersetzung. Denn die „freien" Bildungen gewinnen jetzt immer mehr an Übergewicht; eine durchlaufende Verwendung des Cantus firmus-Schemas ist nur mehr an wenigen Stellen zu beobachten. Der Komponist entnimmt vielmehr dem Schema nur mehr einzelne Abschnitte, die ihm zur satztechnischen Verwendung besonders geeignet erscheinen und setzt diese an beliebiger Stelle ein. Die Kolorierung erhält nun einerseits immer mehr thematischen Charakter und geht anderseits nach und nach zur freien Erfindung über. Diese freie Erfindung ist jedoch keineswegs, wie häufig gewähnt wird, als ein einfaches „Daraufloskomponieren" ohne Plan und Gesetz aufzufassen. Denn das keine begriffliche Ausdeutung ermöglichende „Zerfließen" des Melos, das wir in den von ekstatischem Überschwange barockaler Spätgotik erfüllten letzten Werken der Engländer beobachten können, setzt eine solch ungeheure Beherrschung des Technischen voraus, daß der Komponist sich befähigt fühlt, fast ohne konstruktive Bindung aus eigener Kraft die ausgedehntesten, melismatischen Formen hervorzurufen. Diese Unterschätzung der konstruktiven Grundlage, die bereits mit der Kolorierung des Tenor angebahnt war, führte jedoch auch das Ende dieser musikalischen Bewegung herbei.



Während die älteren Messenkompositionen der ersten niederländischen Schule in technischer und ästhetischer Beziehung fast durchweg den Einfluß der weltlichen Formen des ausgehenden Trecento aufweisen — einen Einfluß, der auf religiösem Gebiete keine vollkommen befriedigenden Ergebnisse zeitigen konnte, verraten die Werke der englischen Schule ein unentwegtes Festhalten an dem Prinzipe motettischer Gestaltung. Man kann daher mit Berechtigung annehmen, daß die im eminenten Sinne „moderne“ Bewegung des Trecento in ihrer Entwicklung vor allem auch durch jene von England ausgehende Gegenströmung aufgehalten wurde, welche noch ganz von mittelalterlichem Geiste durchsetzt war und diesem nun zu einer letzten Entfaltung zu verhelfen suchte. Was wir daher bisher an der Kunst des 15. Jahrhunderts als primitiv, als Kindheitsstadium einer künftigen Entwicklung zu betrachten gewohnt waren, ist im Gegenteile die äußerste Kraftanstrengung einer jahrhundertelangen Entwicklung, die bereits ihrer Vollendung entgegengereift war und nun unter Zusammenfassung aller Kräfte der neuen Bewegung entgegentritt. Und so ist Dunstable, von einigen Nachläufern abgesehen, nicht nur der letzte und bedeutendste Repräsentant der englischen Schule, er ist auch der letzte große Vertreter der mittelalterlichen Gotik.

Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert.

Von Richard Ehrmann.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts war gelegentlich der Veranstaltung von Neudrucken in Partiturform der A-capella-Musik des 15. und 16. Jahrhunderts die Frage aufgetaucht, mit welcher Absicht die alten Meister bald diese, bald jene Gesangschlüssel verwendeten. Die verschiedenen C-, F- und G-Schlüssel in handschriftlichen und in gedruckten Stimmbüchern waren sinnverwirrend und die Gründe für den fallweisen Wechsel eines Schlüssels nicht immer einleuchtend. Dagegen schienen gewisse regelmäßig wiederkehrende Schlüsselkombinationen im mehrstimmigen Vokalsatz ein System zur Grundlage zu haben, dem man auf die Spur kommen wollte. Auf Grund des bis dahin aufgearbeiteten spärlichen Materials war es aber nicht möglich, die Absicht der mittelalterlichen Schreiber klar zu erkennen. Man verfuhr daher nach bestem Wissen und Gewissen, behielt zum Teil die Originalschlüssel bei, versetzte die am frühesten außer Gebrauch gekommenen, wie den Mezzosopran- und den Bariton-Schlüssel, in die benachbarten geläufigeren Schlüssel, transponierte auch wohl die Stücke willkürlich oder nach selbstkonstruierten Regeln in andere Tonlagen. Und da diese Versuche auf eine Annäherung an unsere jetzige Musikpflege hinausliefen, konnte man in Musiktraktaten und theoretischen Werken der betreffenden Zeit keine Anhaltspunkte für ihre historische Berechtigung finden. Mit negativem Ergebnis wurden u. a. durchgesehen: Joh. Gallicus, Ritus canendi und Ad cantandum ... introductio (Couss. IV). Joh. Tinctoris, Liber de arte contrapuncti, 1477 (Couss. IV). Terminorum musicae diffinitorium (herausg. von H. Bellermann in Chrysanders Jahrbüchern I, 1863). Anonymus XII, „De musica" (Couss. Script. III). Adam v. Fulda, Musica 1490 (Gerbert Script. II). Jac. Faber Stapulensis, Elementa musica (1496). Franch. Gafurius, Musicae utriusque cantus practica (1496). Sebast. Virdung, Musica getutscht (1511). Martin Agricola, Musica figuralis deutsch (1532). Sebald Heyden, De arte canendi (1537). Henr. Loritus Glareanus,

Dodekachordon (1547). Giov. Zarlino, Istitutioni harmoniche (1558). Adam Gumpelzhaimer, Compendium musicae (1591). Ludov. Zacconi, Practica di musica (1592, 1622). Sethus Calvisius, Compendium musicae practicae (1594). G. M. Artusi, Delle imperfezioni della moderna musica (1600). A. Banchieri, Organo suonarino (1605). Petro Cerone de Bergamo, Musico en la real Capilla de Napoles (1613) Vjs. f. M.: 1, 2, 8, 10. Athanasius Kircher, Musurgia universalis (1650). Daher versuchte man es mit Hypothesen, die dem Tatsachenmaterial vorauseilten und gelangte so zu zwiespältigen Behauptungen, die, in der „Allgem. Musikal. Zeitung", in den „Monatsheften für Musikgeschichte", in der „Musica sacra", ferner in Vorreden zu den Neuausgaben und in theoretischen Lehrbüchern aufgestellt, voller Vorurteile und Widersprüche waren. Heute ist durch die seitdem erschienenen Denkmälerbände und die zahlreichen anderen Monumentalausgaben ein weitaus größerer Einblick in die Musikpflege des 15. und 16. Jahrhunderts geboten, so daß ein neuer Versuch, der Schlüsselfrage an den Leib zu rücken, nunmehr berechtigt und aussichtsreicher erscheint.

Die Schlüssel und ihre Gruppierung von 1400—1600. Wie die Kompositionstechnik ihre Entwicklungsgeschichte hat, so läßt sich auch im Gebrauch der Schlüssel eine den jeweiligen Bedürfnissen der Setzweise entsprechende Weiterbildung feststellen. Wir können den sich stets den Fortschritten der mehrstimmigen Musikpflege anpassenden Schlüsselgebrauch von den claves signatae eines Guido v. Arezzo angefangen bis hinauf zur Höchstblüte der Vokalmusik im 16. Jahrhundert verfolgen und gelangen dadurch zu einer richtigen Einschätzung der sogenannten Normalschlüssel und der Chiavette, die mehr oder weniger als Endresultat der um 1600 abgeschlossenen Entwicklung zu betrachten und zu werten sind.

Zu jeder Zeit, im Mittelalter (wie aus dem Guidonischen System von [Γ] A—ee hervorgeht) und später bis auf unsere Tage lag im Mittelpunkte des gesamten Tonmaterials das eingestrichene c (c') und mit ihm der C-Schlüssel auf der dritten Linie, der Alt-Schlüssel. Um diesen lagerten sich nach oben und nach unten zu gleichviel Schlüssel: aufwärts der C-Schlüssel auf der zweiten (Mezzosopran-) und auf der ersten, untersten Linie (Sopran-Schlüssel), ferner der G-Schlüssel auf der zweiten (Violin-) und — seltener — auf der ersten Linie („französischer" Violinschlüssel, so genannt, weil er bei den Franzosen [Claude le Jeune] und späterhin bei Lully gebräuchlich war); abwärts der C-Schlüssel auf der vierten (Tenor-Schlüssel) und auf der fünften, obersten Linie, den aber meist der F-Schlüssel auf der dritten Linie vertritt (Bariton-Schlüssel), ferner der F-Schlüssel auf der vierten (Baß-Schlüssel) und ausnahmsweise auf der fünften Linie (Subbaß-Schlüssel). Wir haben es also mit neun verschiedenen Schlüsseln in Terzabständen zu tun, die aus dem Gesamtumfang von drei Oktaven neun verschiedene Abschnitte herausschneiden und fixieren. Von einigen älteren Schlüsselbuchstaben, wie dem dd, dem b und dem Γ konnte hier abgesehen

werden, weil diese niemals selbständig verwendet wurden und überdies in den behandelten mehrstimmigen Kompositionen nicht zu finden waren.

Das erste Quellenmaterial, welches zu statistischen Untersuchungen über die Art der Schlüsselgruppierung geeignet ist, sind die in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich im VII., XI. und XIX. Jahrgang veröffentlichten „Trienter Codices" aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und die Sammlung: „Dufay and his contemporaries" (1888) von John Stainer. Die Stücke sind dreistimmig. Um so mehr fällt die Verwendung von nur zwei verschiedenen Schlüsseln auf, deren Gruppierungsmöglichkeiten sich einmal nach der Höhenlage des Stückes, dann nach dem Abstande der beiden verschiedenen Schlüssel und schließlich nach dem Umstande richten, ob die oberen oder unteren zwei Stimmen gleichartig sind. In der Mittellage befinden sich etwa folgende Kombinationen: A, A, T*) und M, M, A mit Terzabständen zwischen A und T und zwischen M und A, sowie die häufigen Verbindungen M, T, T mit Quint- und M, Br, Br mit Septabstand der Schlüssel; in tieferer Lage: T, B, B mit Quint-, A, B, B mit Sept- und A, Br, Br mit Quintabstand; endlich in höherer Lage: S, S, A und die häufige Verbindung S, A, A mit Quintabstand und S, T, T mit Septabstand der Schlüssel. Alle diese Gruppierungen von zwei verschiedenen Schlüsseln im dreistimmigen Satz seien mit dem Sammelnamen Zweischlüsselkombination belegt. Es finden sich in derselben Zeit (vor 1450) aber auch — wenngleich seltener — dreistimmige Stücke mit drei verschiedenen Schlüsseln, u. zw. mit M, A, T und S, M, A in Terzabständen, A, T, B und S, M, T in Terz- und Quintabständen, M, T, Br und S, A, T in Quint- und Terzabständen, M, T, B in Quint-, S, T, B in Sept- und Quintabständen und andere. In S, M, T steht z. B. die Chanson „Se la face ay pale" von Dufay. Hier, wie in den meisten dreistimmigen Stücken der Zeit, ist die Oberstimme unbenannt, die mittlere heißt Tenor, die untere Contratenor, wobei aber zu bemerken ist, daß diese beiden Stimmen ihre Plätze oft vertauschen, sodaß in vielen Stücken der Tenor zur untersten und der Contra zur Mittelstimme wird. Eine zweite Ausnahme von den Typen der Zweischlüsselkombination bilden die allerdings vereinzelten Stücke in gleichen Stimmgattungen, ad voces aequales. Da ist z. B. eine Chanson von Dufay „Je me complains piteusement" in der Sammlung von J. Stainer, zu welcher der Herausgeber anmerkt: „This song is datet 1425, a di 12 luio." Die Stimmen sind hier ausnahmsweise „Primus, Sekundus, Tertius" benannt und bedienen sich alle drei des M. In analoger Weise verwendet ein anderes Stück — von Randulfus Romanus — nur den A. Die Stimmen solcher Gesänge bewegen sich innerhalb eines und desselben Umfanges, worüber weiter unten

*) Lies: „Alt-, Alt-, Tenor-Schlüssel". In analoger Weise bedeuten die Abkürzungen: M = Mezzosopranschl., S = Sopranschl., Br. = Baritonschl., B = Baßschl., Sb = Subbaßschl.



noch ausführlich zu sprechen sein wird. Von diesen Ausnahmen abgesehen, ist die reguläre Schlüsselgruppierung für den dreistimmigen Satz bis 1450 unbedingt die Zweischlüsselkombination. Als um die Mitte des Jahrhunderts dann die vierstimmige Kompositionstechnik aufkam, änderte sich damit auch das Bild der Schlüsselgruppierungen. Man knüpfte an die früher selteneren Verbindungen dreier verschiedener Schlüssel an und gelangte durch Teilung einer, meist der mittleren Stimme, zu neuen Gruppierungsmöglichkeiten. Aus der dreistimmigen Kombination S, A, T wurde so die vierstimmige S, A, A, T; aus S, T, B in gleicher Weise S, T, T, B, usw. Daraus ergaben sich andere Stimm- und Schlüsselabstände, z. B. im ersten Falle: Quint, Prim, Terz, im zweiten: Sept, Prim, Quint. Je nach der Lage gibt es hier wieder verschieden hohe oder tiefe, enge oder weite Schlüsselanordnungen. Außer den genannten kommen vor: S, A, A, Br und S, A, A, B; S, T, T, Br und S, T, T, Sb; ferner S, Br, Br, Sb (!); M, A, A, T und M, T, T, B; in hoher Lage noch: Vl, A, A, T; Vl, A, A, Br; Vl, A, A, B. Diese Gruppierungsarten dreier Schlüssel im vierstimmigen Satz seien unter dem Begriff „D r e i s c h l ü s s e l k o m b i n a t i o n" zusammengefaßt. Sie ist, wie erwähnt, eine Begleiterscheinung der Vierstimmigkeit, tritt zuerst um 1450 auf und erhält sich bis ins erste oder zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also länger als ein halbes Säkulum. In der zweiten und dritten niederländischen Schule, bei Okeghem und Josquin, gehören ihr regulär alle vorkommenden Gruppierungsarten an. Gut ausgeprägt finden wir diesen Typus bei Jakob Obrecht (Ges. Ausg. von Joh. Wolf). Hier ist vorwiegend der M für den Cantus, entweder A, oder T für beide Mittelstimmen und B, oder Br für die Unterstimme verwendet. Ferner bei H. Isaac (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang V, XIV, XVI) und H. Finck (Eitners „Publikationen"), und in den deutschen Liedersammlungen von Oeglin, Joh. Walter (1524), Attaignant (1528—1530), Ludw. Senfl (1537), Hans Ott (1544), (Neudrucke sämtlich in Eitners „Publikationen").

Die Dreischlüsselkombination ist aber nicht nur im vierstimmigen Satz, sondern auch in mehrstimmigen Kompositionen anzutreffen, was vielleicht auf eine gewisse Scheu vor der Verwendung von mehr als drei verschiedenen Schlüsseln bis um 1500 schließen läßt. In dieser Hinsicht merkwürdig ist das achtstimmige Lied „In Gotes namen faren wir" aus den Trienter Codices. Die Schlüssel sind hier: M, M, M, T, T, T, B, B. Die beiden Oberstimmen sind unbenannt, die dritte (im M) heißt Tenor primus, die vierte (im T) Tenor secundus, die fünfte bis achte heißen der Reihe nach: Contraaltus primus, secundus, tertius und Contra-bassus. Auffallend ist auch die Schlüsselgruppierung in einer fünfstimmigen „Antiphona" von Alex. Agricola (Maldeghem: „Trésor musical", Band III, rel. Nr. 25): S, M, M, M, B. Die Stimmabstände sind hier: Terz, Prim, Prim, Non, wodurch der Baß von den übrigen Stimmen sehr weit abrückt. Das Stück ist jonisch und die beiden Tenöre nehmen den ganzen Umfang bis nach c″ ein und fügen nach

der Tiefe hin noch eine Quart von der Finalis abwärts bis g hinzu, wodurch der für eine zweittiefste Stimme ungewöhnliche M berechtigt erscheint. Der Sopran steigt bis f″ (Hilfslinie!), der Baß fällt bis G. Für die Epoche der Dreischlüsselkombination erübrigt nun noch die Besprechung der Kompositionen für gleiche Stimmen, die, seit den ältesten Zeiten mehrstimmiger Kunst neben den Stücken in den jeweiligen typischen Gruppierungen — mit welchen sie äußerlich nur die jeweilige Stimmenzahl gemeinsam haben — einherlaufen. Schon bei Dufay treten solche Kompositionen, die sich auf einen Teil des gesamten Vokalumfanges beschränken, nicht nur im drei-, sondern auch im vierstimmigen Satz auf. Ein Stück benützt z. B. A, A, T, T, ist somit für mittlere Stimmen berechnet; nicht von Dufay, aber aus derselben Zeit, stammt ein anderes mit M, M, T, T, ein drittes mit S, S, A, A (sämtlich bei J. Stainer a. a. O.).

Neben der typischen Dreischlüsselkombination finden sich in der Zeit um und nach 1500 auch Ausnahmen, die, einen vierten Schlüssel in den vierstimmigen Satz einführend, eine Brücke zu den späteren Vierschlüsselkombinationen — den Normalschlüsseln und den Chiavette bilden. Der früheste mir bekannte Fall, daß eine Komposition vier verschiedene Schlüssel verwendet, ist das vierstimmige Gloria-Fragment einer Messe von Guillaume de Machault, welche bei der Krönung Karl V. von Frankreich im Jahre 1364 aufgeführt wurde. (S. Kiesewetter: „Geschichte der europäischen abendländischen oder unserer heutigen Musik“, Leipzig 1846.) Die Schlüssel sind in Terzabständen angeordnet: M, A, T, Br, wobei auch der tiefste als C-Schlüssel (auf der obersten Linie) notiert ist. Von diesem und vielleicht einigen wenigen ähnlichen Einzelerscheinungen abgesehen, begegnet uns die Verwendung von vier verschiedenen Schlüsseln, erst in der Zeit um 1500. Die Messe „L'omme armé“ von Josquin (Eitners „Publikationen“, Band VI) beginnt ganz regelmäßig mit der Gruppierung M, T, T, B, verwandelt jedoch im Sanctus und im Agnus den T des Altus in den A, wodurch nun die Kombination von vier Schlüsseln, u. zw. M, A, T, B entsteht. Obwohl diese Verbindung um 1500 nicht selten anzutreffen ist, kann sie doch als typisch für die Zeit nicht angesehen werden und gewinnt an Bedeutung nur als Übergangsstufe zu den Normalschlüsseln (S, A, T, B), denen wir uns immer mehr nähern. Man kann sie daher wegen ihrer Ähnlichkeit als „Fast-Normalschlüssel“ bezeichnen. In analoger Weise mit den Chiavetten (VI, M, A, Br) verwandt und von diesen auch nur durch einen einzigen Schlüssel getrennt, ist die damals gleichfalls auftretende Kombination S, M, A, Br, die man daher „Fast-Chiavette“ nennen kann.

Um 1500, als Petrucci seine ersten Drucke anfertigte, scheint die Verwendung von vier verschiedenen Schlüsseln schon zahlreiche Anhänger gefunden zu haben, denn das Odhecaton veröffentlicht ältere dreistimmige Kompositionen unter Hinzufügung einer vierten Stimme mit eigenem Schlüssel. So z. B. die Chanson „Amours“ von Heyne (Denkmäler der Ton-

kunst in Österreich, Band VII, S. 257), welche in der Original-Handschrift M, T, B hat und bei Petrucci als vierstimmiges Stück mit M, A, T, B (Fast-Normalschlüssel) abgedruckt ist; oder „Le serviteur" von H. Isaac (ebenda) im Original mit M, T, T und im Odhecaton mit M, A, T, B, wobei nicht nur eine vierte Stimme im B dazutritt, sondern auch der frühere „Contra" (die Mittelstimme) durch eine andere Stimme im A ersetzt wurde. In derselben Zeit finden sich aber auch bereits hie und da Stücke in Normalschlüsseln und in Chiavetten. Erstere traf ich zuerst in einigen Motetten von Josquin und in Liedern von H. Isaac, letztere bei Obrecht in den Canti cento cinquanta, Petrucci 1503 (Neudruck bei Kade: Ambros V, S. 29). Häufiger begegnen uns die Normalschlüssel und die Chiavette schon in den evangelischen geistlichen Liedern von Joh. Walther, in den Sammlungen Oeglin, Attaingnant, Finck und Forster, Ott und anderen. Die Normalschlüssel gewinnen sogar bald die Oberhand über die veralteten Dreischlüsselkombinationen. Sie scheinen sich in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts als besonders praktisch erwiesen zu haben, wurden daher bevorzugt und schließlich gewohnheitsmäßig beibehalten. Daher auch der Name. Etwas weniger rasch gelingt es den Chiavette sich einzubürgern, doch werden auch sie nach und nach typisch und um die Mitte des Jahrhunderts sind zwei charakteristische Schlüsselkombinationen regulär geworden: die Normalschlüssel mit S, A, T, B und die Chiavette mit Vl, M, A, Br. Die inneren Stimmabstände sind bei beiden gleich: Quint, Terz, Quint; voneinander aber stehen sie um eine Terz ab. Das Zentrum des Gesamtumfanges der menschlichen Stimme, als welches wir das c′ erkannten, wird von ihnen gleichsam umklammert, denn der konzentrische A nimmt bei den Normalschlüsseln den zweithöchsten, bei den Chiavetten den zweittiefsten Platz ein. Wann die Bezeichnungen für die vier normalen Schlüssel als „Sopran-(Diskant-), Alt-, Tenor- und Baß-Schlüssel" aufgekommen sind, konnte nicht ergründet werden. Sicher ist, daß sie erst eine spätere Theorie in die Nomenklatur eingeführt hat, denn im 16. Jahrhundert hätten sie keinen Sinn gehabt, da — wie bereits oben erwähnt — der Sopran ebenso oft im Vl (und früher im M) als im S, den A ebenso oft im M (und früher im T) als im A und ähnlich auch der Tenor und der Bassus verschieden notiert wurden, so daß man wirklich nicht sagen könnte, dem Sopran käme normalerweise der S zu, dem Alt der A usw. Nicht einmal die Bezeichnung „Normalschlüssel" entspricht in jener Zeit mehr den Tatsachen, denn — wie wir später hören werden — hat Palestrina selbst kaum ein Drittel seiner Werke in den normalen Schlüsseln und mehr als zwei Drittel in den angeblich nicht regulären Chiavette aufgezeichnet. „Chiavette" heißt „kleine Schlüssel" und bedeutet „hohe Schlüssel", obwohl man auch von tiefen Chiavette spricht. Die Bezeichnung „Chiavi naturali" für die Normal- und „Chiavi trasportate" für die hohen Schlüssel werden weiter unten zu besprechen sein.

Die Normalschlüssel und die Chiavette kommen in zwei Spielarten vor: in der bereits genannten Verbindung S, A, T, **B** und Vl, M, A, **Br** und in einer Abart, bei welcher der Baß nur um eine Terz vom Tenor absteht: S, A, T, **Br** und Vl, M, A, **T.** Wie sich diese vier neuen Schlüsselgruppierungen in den Zehner- und Zwanzigerjahren aus der Dreischlüsselkombination mit Hilfe der Fast-Normalschlüssel und Fast-Chiavette herausschälen, können wir am besten an den beiden Sammlungen „Chansons musicales“ von Attaingnant sehen, da hier die Vierstimmigkeit, auf deren Boden sich diese Entwicklung vollzieht, vom ersten bis zum letzten Stück beibehalten ist. Die beiden Sammlungen von 1528/30 und 1529 enthalten zusammen: 37 Stücke mit Dreischlüsselkombinationen, 21 mit Normalschlüsseln, 5 mit Chiavetten, 2 mit Fast-Normalschlüsseln, 2 mit Fast-Chiavetten und 1 unregelmäßiges Stück. Das Verhältnis der älteren zu den neueren Gruppierungen kehrt sich dann allmählich um, indem die Normalschlüssel und besonders die Chiavette immer häufiger werden. Nach 1550 endlich kann die Dreischlüsselkombination nur noch als Restbestand aus früheren Zeiten betrachtet werden. Bemerkenswert ist, daß im evangelischen Deutschland die Entwicklung und Herausbildung der zwei typischen Kombinationen langsamer vorsichgegangen ist, wie wir u. a. bei Joachim v. Bruck sehen, der um 1570 noch vorwiegend die alte Dreischlüsselkombination verwendet (Eitner's „Publikationen“, Band XXII). In Italien vollzieht sich der Übergang zu einer Zeit, wo die Fünfstimmigkeit typisch geworden war, daneben aber auch sechs- bis achtstimmige und mehrchörige Kompositionen überhand nahmen. Genannt seien bloß die venezianische Schule mit Adriano Willaert, Cipriano de Rore, Andrea Gabrieli, Don Nicola Vicentino, ferner Clemens non papa, Jacobus Vaet, Christian Hollander, welche die Hochblüte der A-capella-Kunst unter Palestrina und Lasso vorbereiteten. Was die Schlüssel anbelangt, ist hier wieder teils die Verdoppelung eines oder des anderen Schlüssels, teils die Verwendung eines fünften bis achten Schlüssels zu bemerken. Die Praxis geht scheinbar willkürlich vor, trübt das Bild der Normalschlüssel durch eingeschaltete Chiavette-Schlüssel und das der Chiavette durch eingeschaltete Normalschlüssel, wechselt mitunter einen Schlüssel innerhalb des Stückes, oder kehrt sich überhaupt an keine bestimmte Gruppierungsart, sondern schreibt „ad voces aequales“ bald mit höheren, bald mit tieferen beliebigen Schlüsseln je nach dem Ausdrucksgehalt der Komposition, oder nach dem zur Verfügung stehenden Sängerchor. In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts durchdringen sich die sogenannten Normalschlüssel mit den Chiavetten in der zunehmenden Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit derart, daß in vielen großangelegten Kompositionen dieser Zeit die beiden Typen nicht mehr ausgeprägt erscheinen, sondern gemeinsam ein Schlüsselgerüst in terzenweisem Aufbau errichten, das sich nun über den Gesamtumfang der menschlichen Stimme, vom höchsten Sopran bis zum tiefsten Baß ausbreitet.

Beziehungen zwischen Schlüsselkombinationen und Kirchentönen. Nachdem die Mehrstimmigkeit in ihren ersten Anfängen durch die christlich-abendländische Kirche zur Bereicherung und Ausschmückung der liturgisch-gregorianischen Melodien herangezogen worden war, konnte sie sich in keiner Phase ihres Entwicklungsganges, auch nicht in der Blütezeit der Polyphonie im 16. Jahrhundert, von den Fesseln des katholischen Chorales gänzlich befreien. Mit der Verwendung des Chorales als Stütze für den mehrstimmigen Verband (cantus firmus) mußten aber auch die Gesetze der Kirchentöne in die Mehrstimmigkeit Eingang finden und die damaligen Theoretiker waren daher bestrebt, diesem System von acht bis zwölf Tonreihen auch im mehrstimmigen Verbande Geltung zu verleihen. Da zeigte sich nun eine Schwierigkeit, die mir für die Behandlung der Schlüsselfragen von Wichtigkeit erscheint. War man nämlich im Unisono-Gesang gewöhnt, die Kirchentöne auf beliebiger Tonhöhe anzustimmen, so mußte man jetzt auf die zweite und dritte Stimme Rücksicht nehmen und den Cantus firmus in einer Lage intonieren, die es den übrigen Sängern gestattete, in entsprechend höherer, oder tieferer Lage zu kontrapunktieren. Da aber jeder Modus bei der Niederschrift — und um diese handelt es sich hier in erster Linie — seinen fixen Platz hatte, so mußte ein Mittel gefunden werden, das auch die tiefsten Oktavengattungen, die sich sonst, wie Glarean sagt, „extra Guidonis scalam" befunden hätten, in eine dem mehrstimmigen Verbande angemessene Tonhöhe versetzte. In der Praxis war der Fall ja ganz ähnlich, denn ein und dieselbe Stimme — z. B. eine hohe Männerstimme — konnte wohl den authentischen Umfang des Dorischen (d—d'), Phrygischen (e—e'), Lydischen (f—f'), Mixolydischen (g—g'), nicht aber die plagale Lage des Dorischen (A—a), des Jonischen (G—g), des Aeolischen (E—e) in gleicher Weise beherrschen. Daher verfiel man frühzeitig auf den Gedanken der Versetzung dieser und anderer Töne in die Oberquart, wodurch man die Möglichkeit gewann, jeden beliebigen Modus, mit Ausnahme vielleicht des tiefsten (Hypo-aeolisch), der aber meist in der höheren Oktave verwendet wurde, als Cantus firmus in den Tenor zu legen. Für die übrigen Stimmen mußten dann mit Rücksicht auf die Regeln der Oktavengattungen Ambitus gefunden werden, die von dem des Tenors verschieden waren. Glarean betrachtet in seinem Dodekachordon Lib. III den tonalen Gang jeder einzelnen Stimme für sich und gelangt so zu Resultaten, welche zeigen, wie unmöglich damals theoretisch die einheitliche tonale Auffassung einer mehrstimmigen Komposition gewesen wäre.

Die Versetzung, Transposition der Kirchentöne auf die Oberquarte mittelst eines vorgezeichneten ♭ („modi trasportati") war etwas allgemein gebräuchliches und geschah vorwiegend bei den Oktaven mit tief gelegenem Ambitus, da sie eben dann in erster Linie nötig war, wenn der Umfang des gewählten Kirchentones für die mehrstimmige Komposition zu tief gelegen war. Damit stimmt auch die Beobachtung der Bearbeiter und Herausgeber

der Trienter Codices überein, welche in der Einleitung zu Band VII der Denkmäler der Tonkunst in Österreich vermerken, daß „bei den jonischen und aeolischen Stücken die Zahl der transponierten Stücke die der nicht transponierten um ein bedeutendes übertrifft, während transponierte lydische und phrygische Stücke nur sehr selten vorkommen. Dorisch und Mixolydisch halten sich ziemlich im Durchschnitt." Daraus geht hervor: 1. daß die natürliche Oktave des Aeolischen hier nicht wie bei Glarean von A bis a, sondern von a bis a′ reicht; 2. daß nicht nur bei den tieferen Tönen eine Transposition in die Oberquarte, sondern auch bei den höheren (mixol., aeol.) eine solche in die Unterquinte vorgenommen wurde. Zugleich mit dem Überhandnehmen der Musica ficta und dem Verblassen des melodisch-tonalen Gepräges der einzelnen Stimmen verschwindet auch mehr und mehr der Unterschied zwischen den authentischen und den plagalen Oktaven, so daß bei Werken aus der Palestrinazeit in den meisten Fällen nur noch die Vorzeichnung und die Schlußkadenz zur Feststellung der Tonalität in Betracht gezogen werden kann; wofern man nicht etwa den melodischen Gang des verwendeten Cantus firmus, wo ein solcher zu erkennen ist, für die Unterscheidung des authentischen vom plagalen Modus als bestimmend ansehen will. Für die Schlüsselfrage ist aber nach wie vor der Ambitus und nur dieser von besonderer Bedeutung, weshalb auch hier die Unterscheidung zwischen authentischem und plagalem Umfang aufrechterhalten bleiben muß, selbst dort, wo er mit dem melodischen Charakter des Cantus firmus im Widerspruch steht. Es kommen nämlich mitunter Stücke vor, die ihrer melodischen Struktur nach authentisch sind, während sich die Mehrzahl der Stimmen im plagalen Umfang bewegen. So z. B. der Psalmus Nr. XCV (Commer: Collectio, Band VII, S. 68), dessen melodische Linie nach der Repercussio unzweifelhaft dorisch (transponiert) ist, während die für die Schlüsselwahl — hier Normalschlüssel — allein maßgebenden Umfänge der hypodorischen (transponierten) Oktavengattung angehören. (Siehe die folgende Tabelle, Rubrik 4.)

Diese Feststellungen erhalten erhöhte Bedeutung zur Zeit der typischen Normalschlüssel und Chiavette, also in der Blütezeit der polyphonen Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, denn nun bediente man sich der Normalschlüssel (S, A, T, B oder S, A, T, Br) zur Notierung der tiefen und der natürlichen Tonreihen, dagegen der um eine Terz höherstehenden Chiavette (Vl, M, A, Br oder Vl, M, A, T) zur Aufzeichnung der hohen und der in die Oberquart transponierten Kirchentöne. Nun waren aber die Ambitus insofern mit den Schlüsseln verknüpft, als jeder der sechs Hauptmodi seinen authentischen und plagalen Umfang in der Grundlage und in der höheren Oktave auf die Stimmen jeder Komposition verteilte. Da nämlich Sopran und Tenor eine Sept voneinander entfernt sind, Alt und Baß eine Quint, respektive Terz tiefer liegen, so müssen die beiden letzteren Stimmen immer ungefähr den Ambitus des entsprechenden plagalen

Modus haben, wenn Kantus und Tenor authentisch sind und umgekehrt. Nahm der Tenor z. B. den dorischen Umfang von d—d' ein, so war dem Baß von selbst der hypodorische Ambitus von A—a zugewiesen, dem Alt beiläufig derselbe plagale Umfang in der höheren Oktave (a—a') und dem Sopran wieder der authentische Umfang ebenfalls in der Oktave (d'—d"). Auf Grund dieser schon von Glarean ausgesprochenen Beobachtungen — im dritten Teil seines Dodekachordons schwankt der Autor zwischen der älteren melodischen Erfassung der Kirchentöne und der neueren harmonisch zusammenfassenden Betrachtungsweise der Tonalität — habe ich versucht, eine Tabelle aufzustellen, welche die Beziehungen der Normalschlüssel und der Chiavette zu den natürlichen, und den mit ♭-Vorzeichnung in die Oberquart transponierten Kirchentönen hinsichtlich ihrer Umfänge klarlegen soll. Danach wäre also bei mathematisch genauer Einhaltung des Ambitus ohne Hinzufügung und ohne Weglassung eines Tones, ein Stück mit jonischem Kantus oder Tenor (Rubrik 3) in Normalschlüsseln zu notieren, da nur in diesem Falle das Fünfliniensystem in allen Stimmen eingehalten werden kann. Alt und Baß erstreckten sich dann, wie aus der Tabelle ersichtlich, über den hypojonischen Umfang. Ein Stück mit lydischem oder, was dasselbe, mit jonisch transponiertem Ambitus dagegen (Rubrik 6) müßte sich aus denselben Gründen der Chiavette bedienen. Sobald aber ausnahmsweise im Kantus oder im Tenor ein plagaler Umfang ausgeprägt erscheint, wird der Alt und der Baß bei sonst gleichen Voraussetzungen im entsprechenden Authentikus stehen (siehe die schwarzen Notenköpfe) und es wäre z. B. hypoaeolisch (im Tenor um eine, im Kantus um zwei Oktaven höher), oder hypophrygisch-transponiert (Rubrik 5, II, a, b) in Normalschlüsseln zu notieren, dagegen hypolydisch-transponiert (mit Finalis auf B) (Rubrik 6, II, b) in Chiavetten niederzuschreiben. Nun hat man aber in der Praxis nach solchen mathematischen Gesetzen niemals komponiert, sondern die hier scharf gezogenen Grenzen zwischen den Kirchentönen mehr oder weniger verwischt. Glarean gibt diesbezüglich folgenden anschaulichen Vergleich: „. . . (quare) non inepte, meo quidem judicatu, Modi ipsi intra Diapason limites incedentes simillimum quiddam, cum flumine intra alvei ripas labente obtinere videntur, ut enim flumen vel calore, vel alia de causa imminutum non semper implet alveum nonunque vel nive vel imbribus auctum etiam egreditur, ita Modi ipsi, quoties forte Phonascis placuit, Diapason non semper implent, nonunque pro cantus modis imparibus frequenter adjiciunt infernum tonum, ut patet in primo ac septimo." (Dodek., L. I, C. XIV.) U. zw. geschah dies auf folgende Weise: 1. durch Nichtausnützen der ganzen Oktave, insbesondere durch Verkürzung derselben nach oben bei authentischen Tönen; 2. durch Überschreiten des Ambitus nach unten, nach oben, oder nach beiden Seiten; 3. durch gelegentliche Verwendung einer Hilfslinie ober oder unter dem System; 4. durch die in der Tabelle nicht berücksichtigte engere Spielart der Normalschlüssel: S, A, T, **Br** und der

	Normalschlüßel				Chiavette				
Rubrik:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I auth. a.) nat. b.) transp.	· aeolisch	(lyd. + ♭)	jon. (mixol. + ♭)	dor. aeol. + ♭	phryg.	lyd. jon. + ♭	mixol. dor. + ♭	(aeol.) phryg. + ♭	lyd. + ♭
II plag. a) nat. b) transp.	hy. aeol. + ♭	(hy. phryg.)	(hy. lyd.) hy. jon. + ♭	(hy. mix.) hy. dor. + ♭	hy. aeol. hy. phryg. + ♭	hy. lyd. + ♭	(hy. jon.) hy. mix. + ♭	hy. dor.	hy. phryg.
Cantus									
Tenor									
I plag. a) nat. b) transp.	hy. aeol.	(hy. lyd. + ♭)	hy. jon. (hy. mix. + ♭)	hy. dor. hy. aeol. + ♭	hy. phryg.	hy. lyd. hy. jon. + ♭	hy. mix. hy. dor. + ♭	(hy. aeol.) hy phryg. + ♭	hy. lyd. + ♭
II) auth.* a) nat. b) transp.	aeol. + ♭	(phryg.)	(lyd.) jon. + ♭	(mixol.) dor. + ♭	aeol. phryg. + ♭	lyd. + ♭	jon. mixol. + ♭	dor.	phryg.
Altus									
Bassus									
	Normalschlüße.					Chiavette			

*) Schwarze Notenköpfe

Chiavette: VI, M, A, T. Durch die unter 1 und 2 aufgeführten allgemein gebräuchlichen Abweichungen vom theoretisch strengen Ambitus der Kirchentöne wurde nicht nur für die in mittlerer Lage stehenden Modi (phryg., lyd.) die Wahl der Schlüsselkombination freigestellt, sondern — vor allem durch Verkürzung des Ambitus nach oben und fallweise auch durch die Verwendung einer Hilfslinie — die Möglichkeit geschaffen, Oktavengattungen zu benützen, die sonst außerhalb des Systems gelegen wären, wie das so häufig vorkommende dorisch auf der Oberquart mit ♭-Vorzeichnung, oder mixolydisch (Rubrik 7, I, a, b) und das aeolische in der höheren Oktave, oder auf die Oberquart transponierte phrygisch (Rubrik 8, I, a, b). Dem Umstande, daß man unter der Finalis gern einen oder mehrere Töne hinzufügte, sowie dem Überwiegen gut geschulter tiefer Männerstimmen ist es zuzuschreiben, daß wir aus der Zeit der Normalschlüssel und Chiavette noch eine dritte Schlüsselverbindung haben — die „tiefen Chiavette" M, T, Br, Sb — welche wegen ihres seltenen Vorkommens nichts weniger als typisch genannt werden kann, wenngleich sie mit jenen Kombinationen durch dieselben inneren Stimmabstände (Quint, Terz, Quint) verwandt ist. Für diese eine Terz unter den Normalschlüsseln stehende Gruppierung kommen in erster Linie die tiefen Modi in natürlicher Lage in Betracht, wie aeolisch, hypojonisch, hypodorisch, hypophrygisch und das in die Unterquinte transponierte lydisch auf B usw. Doch handelt es sich in solchen Fällen um die Erzielung besonderer Klangwirkungen durch Verwendung äußerst tiefer Bässe, wie in dem „De profundis" von Josquin, von dem noch die Rede sein wird.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts taucht dann noch der französische Violinschlüssel auf (eine Terz höher als der normale G-Schlüssel), so bei Claude le Jeune (Expert a. a. O.), tritt aber mit den übrigen Schlüsseln zu keiner Verbindung zusammen, welche hinsichtlich ihrer inneren Abstände an die typischen Kombinationen derselben Zeit erinnern würde. Durch Verwendung dieses höchsten Schlüssels wird vielmehr nur dem Kantus die Möglichkeit gegeben, ohne Hilfslinie bis zum a″, b″ und h″ zu singen, mit anderen Worten: die in die Doppeloktave versetzten aeolisch und hypodorisch (a′—a″), sowie den hypophrygischen (h′—h″) Ambitus, oder die in die Oktave versetzten phrygisch-transponierten (a′—a″) und lydisch-transponierten (b′—b″) Ambitus bis an ihre oberste Grenze einzunehmen (in der Tabelle Rubrik 8 und 9).

Die Intonation der mehrstimmigen Gesänge im 16. Jahrhundert. Nach der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung der typischen Schlüsselkombinationen und der Aufzeichnung ihrer Beziehungen zu den Kirchentönen, taucht nun die Frage auf, ob die alten Kontrapunktiker durch die verschiedene Schlüsselwahl Andeutungen betreffs der Intonation, respektive Transposition der Stücke geben wollten. Diesbezügliche Vermutungen sind zuerst gelegentlich der Veranstaltung von Neuaus-

gaben aufgetreten und haben in den Siebziger- und Achtzigerjahren des verflossenen Jahrhunderts eine Reihe von Forschern beschäftigt, ohne zu einer allgemein-gültigen Auffassung der strittigen Frage zu führen. Der erste war R. G. Kiesewetter, welcher 1820 in der „Wiener Musikalischen Zeitung" eine Abhandlung über die Notwendigkeit, „viele Kompositionen der alten Meister für unsere Zeit in andere Tonlagen zu versetzen" veröffentlichte. 27 Jahre später aber spricht derselbe in der Vorrede zu seiner „Galerie der alten Kontrapunktisten" (1847) nicht nur als Anwalt „für unsere Zeit", sondern wirft auch die Frage auf, wie sich die Alten bei der Aufführung ihrer Werke verhielten und in welchem Zusammenhang damit etwa die Normalschlüssel und die Chiavette stünden. Dies war der erste Schritt zu jenen Auseinandersetzungen, welche in der bis auf den heutigen Tag gültigen Anschauung gipfeln, daß die „Chiavette" eine Transposition der Stücke a n z e i g t e n. So Kiesewetter, so Ambros, Bellermann, Dehn, Kade, Teschner u. a. — H. Riemann: Musiklexikon, Art. Chiavette sagt: „... Die Chiavetten sind ein Wink für den die Intonation bestimmenden Dirigenten, welcher bei Anwendung der hohen Schlüssel eine kleine oder große Terz tiefer, bei Anwendung der tiefen Schlüssel eine kleine oder große Terz höher intonieren ließ, als die Notierung zu fordern schien." Letzteres Verfahren, das des Höhertransponierens der doch so seltenen „tiefen Chiavette" (M, T, Br, Sb) hat Bellermann in seinem Kontrapunkt-Lehrbuch, Kapitel VI, festgelegt, von wo es seine Nachfolger kritiklos übernahmen. Bellermann wollte in Verkennung des damaligen nur relativen Tonhöhen-Bewußtseins in einem Aufsatz der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" von 1870, Nr. 49/50, mit der Chiavette sogar den Beweis erbringen, „daß die mittelalterlichen Musiker, sowie die Komponisten des 16. Jahrhunderts so gut wie wir die mit Hilfe von Versetzungszeichen (♯ und ♭) entstandenen Tonreihen kannten". Desgleichen Riemann: Musiklexikon, Art. Chiavette: Die Anwendung der Chiavette war im 16. Jahrhundert „zur Vermeidung der Vorzeichnung von mehr als zwei ♯, oder zwei ♭" üblich. Was die tiefen Chiavette betrifft, so bedient sich ihrer das berühmte De profundis von Josquin. Ambros tritt für die Ausführung um eine Terz höher ein, welchem Vorschlag Kade (Beispielsammlung zu Ambros' Musikgeschichte, Band V) nicht beistimmt. Und Riemann veröffentlicht das Stück in Vl(!), A, T, B mit drei ♭-Vorzeichnung (Handbuch der Musikgeschichte, II/1) und schreibt dazu: „Da der Tonsatz mit tiefen Chiavette notiert ist, wie Ambros richtig bemerkt, so ist er in C-Moll (g-phrygisch) gemeint, in das ich ihn daher umschreibe." Glarean sagt dagegen zu dieser Motette ausdrücklich (Dodekach. Lib. III, Cap. 24, S. 364): „Hic vero mihi quisque acriter animum intendat velim, quale huius cantiones initium, quanto affectu, et quanta gravitate retulerit nobis verbum De profundis ut sane modos illos e nativo loco, quemadmodum fere in his fieri alias solet, i n s u p e r i o r a n o n d i m o v e r i t..." Es konnten also auch die ungewöhnlichen Schlüssel keine Höhertransposition anzeigen!

Daß auch die hohen Chiavette als solche keinerlei Einfluß auf die Intonation hatten, geht daraus hervor, daß man um und nach 1500 die Fast-Chiavette (S, M, A, Br) wie die Chiavette behandelte. Man vergleiche etwa die fünf Chansons von Clement Janequin aus der Sammlung Attaingnant vom Jahre 1529 (Neudruck bei Expert: „Les Maîtres musiciens de la Renaissance française“) hinsichtlich der Wahrscheinlichkeit einer abweichenden Intonation bei den verschiedenen Schlüsselkombinationen. Hier nimmt das Stück in Fast-Normalschlüsseln (S, **M**, T, B) dieselbe Höhenlage ein, wie das in Normalschlüsseln und das in Fast-Chiavette (Vl, **S**, A, Br) dieselbe, wie die beiden in Chiavette, so daß in diesem Falle die Kompositionen mit Fast-Chiavette genau dieselbe abweichende Intonation beanspruchen würden, wie die in Chiavette. Wo war also eine Transposition durch die Schlüssel angezeigt, und wo nicht? Man wende nicht ein, daß sich diese Gepflogenheit erst später herausbildete. Denn auch nach 1550 läßt sich die Unhaltbarkeit solcher Behauptungen beweisen. Man braucht bloß jene mehrchörigen Kompositionen zu betrachten, bei denen ein Chor in regelrechten Normalschlüsseln, der andere in regelrechten Chiavette notiert ist. Z. B. die Motette „Laetamini“ von Jac. Gallus (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, liber I, Nr. 5). Ob so ein Stück höher, original, oder tiefer zu intonieren war, konnten also wieder nicht die Schlüssel entscheiden. Ebenso natürlich bei Werken, wo sich beide typischen Kombinationen durchdringen und ihr Einzelleben aufgeben — wie z. B. in der dreichörigen Motette „Tribus miraculis“ von J. Gallus (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, liber I, Nr. 37) mit den Schlüsseln: Vl, Vl, S, S — A, A, T, T — Br, Br, B, B. Es war also nirgends mit den Schlüsseln eine Transpositionsanweisung verbunden. Der Name „chiavi trasportate“, dem wir offenbar dieses ganze Mißverständnis zu danken haben, ist auf Grund der obigen Untersuchungen im II. Kapitel am besten so zu erklären, daß man darunter — zum Unterschied von den chiavi naturali — jene Kombination verstand, welche sich vorzugsweise zur Aufzeichnung der mit ♭-Vorzeichnung in die Oberquart transponierten Modi eignete. Die claves (in der Bedeutung von Tonstufen!) der K i r c h e n t ö n e waren also transportatae, nicht die betreffenden Stücke transportandae! Nun erklärt sich auch, warum die Theoretiker aus der Zeit nichts, aber auch gar nichts über die Beziehungen zwischen den Schlüsseln und der Intonation mitteilen — weil es eben keine solchen Beziehungen gab. Die einzigen Stellen, die nur auf diese Frage Licht zu werfen scheinen — von bereits angeführten abgesehen — sind: Giuseppe Paolucci, „Arte pratica di contrappunto“ (I. S. 184): „Prima di tutto è da osservarsi la posizione delle Chiavi, la quale non è secondo il nostro moderno costume, ma si serve del trasporto delle Chiavi, il qual trasporto si fa per tener unite le parti. e principalmente, perchè il Tenore che tenet Tonum per comune sentimento, stia dentro i limiti del Tuono, e perciò le altri parti per necessità devono

servirsi di Chiavi trasportate, per non diffunirsi tanto dal Tenore, o per non scavalcarlo..." Der Autor spricht hier von der Notwendigkeit, den Tenor, welcher „tenet tonum" manchmal in einem anderen Schlüssel (Alt-Schlüssel) zu schreiben, um die Grenzen des betreffenden Modus (und zugleich vermutlich auch die des Fünfliniensystems) nicht zu überschreiten und daß dann die anderen Stimmen ebenfalls in geänderten Schlüsseln zu notieren waren, um die geeigneten Stimmabstände beizubehalten. Das Einhalten des Fünfliniensystems war auch tatsächlich stets der einzige Grund für die Verwendung so vieler verschiedener Schlüssel und die sich in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts herauskristallisierenden Normalschlüssel und Chiavette hatten auch keinen anderen Zweck, als die Möglichkeit, in verschiedenen Tonlagen mehrstimmig komponieren zu können. Bezüglich hoher Knabenstimmen, Falsettisten (Eunuchi, Discantista), die bis zum zweigestrichenen A sangen und erst recht bezüglich tiefer Bässe (bis Kontra-F!) waren die robusteren „letzten Ritter" der Wende des Mittelalters — im Stande der Russen von heute — nicht in Verlegenheit, wie aus dem Syntagma musicum (3. Band) von M. Prätorius hervorgeht. Wo aber doch die Verhältnisse eine abweichende Intonation notwendig machten, wurde dieselbe vorgenommen — sei es tiefer oder höher, bei Chiavetten oder Normalschlüsseln oder anderen Kombinationen — jedenfalls aber unabhängig von denselben. Es stand den Sängern — wie G. Paolucci im oben zitierten Werke schreibt — völlig frei: „prendere l'Intonazione più Bassa", „al commodo delle loro voci" könnte man mit Baini, dem Biographen Palestrinas, hinzufügen. So haben also jene recht behalten, die sich gleich von Anfang an gegen die den Chiavetten angeblich immanente Transpositions-Forderung aussprachen, wie Commer, Proske, v. Winterfeld und Witt.

Anmerkung des Leiters der Publikationen.

Der vorstehende Auszug aus der 1919 überreichten Dissertation des Verfassers findet hier Aufnahme wegen des Zusammenhanges seines wesentlichen Inhaltes mit Fragen der Editionstechnik. Trotz des Schlußergebnisses dieser Untersuchung wird in Monumentalausgaben die Vorlage möglichst getreu gebracht werden müssen, um ungeachtet der gebotenen Übertragungen in unsere Notenschrift das Original nach der Absicht des Komponisten und dem Gebrauche seiner Zeit auch im Notenbild authentisch zu bewahren. Anders liegt die Sache bei „praktischen" Ausgaben. Da tritt das Eigenrecht der „Einrichtung" mit all seinen Anpassungen an die Bedürfnisse und Anschauungen der Zeit der Neubearbeitung, mit seinen Gefahren, um nicht zu sagen „Willkürlichkeiten" hervor. Der Bequemlichkeit der Ausführenden kann die „praktische" Ausgabe möglichst entgegenkommen und auf ihre Un- oder Halbbildung billige Rücksicht nehmen — allein auch da gibt es Grenzen: So ist zum Beispiel die Einrichtung eines vierstimmigen Gesellschaftsliedes (von

Kirchenwerken gar nicht zu sprechen) aus der Blütezeit auf zwei Systeme im G- und F-Schlüssel ein erschreckend dilettantisches Verfahren. Ebensowenig wie die transponierenden Blasinstrumente oder Streicher im Viola- oder Tenorschlüssel unserer und der klassischen Instrumentalmusik in authentischen und wissenschaftlich fundierten Ausgaben in die betreffende Tonart, respektive in Einen Schlüssel (sogenannte „Einheitspartituren" !!) übertragen werden dürfen, so gilt das gleiche Prinzip bei wissenschaftlichen Editionen von Kunstwerken aus früheren Zeiten. Obendrein muß dadurch der zukünftigen Forschung eine Änderung der Auffassung und die Möglichkeit weiterer Klärung offengehalten werden.

Johann Baptist Schenk

Autobiographische Skizze

Der nachfolgende in Briefform an den Wiener Musikschriftsteller und Sammler Aloys Fuchs gerichtete Aufsatz ist autograph (Oktav, 18 Seiten, broschürt) mit deutlich schön leserlicher Kurrentschrift geschrieben, im Besitze des Benediktinerstiftes Göttweig, Niederöstereich, wohin er aus dem Nachlaß des Aloys Fuchs gelangt war und wird hier zum erstenmal veröffentlicht, diplomatisch getreu mit allen Eigenheiten der Schreibart. Ein Fragment daraus, die Stelle Beethoven betreffend, wurde von Otto Jahn gelegentlich seiner Materialiensammlung über diesen Meister kopiert und von Alexander Wh. Thayer im Anhang des zweiten Bandes seiner Beethoven-Biographie publiziert. Die Skizze bildete die Grundlage des biographischen Teiles einer Dissertation über Schenk, die demnächst als Einleitung zu einem Denkmälerband an dieser Stelle (in abgekürzter Weise) veröffentlicht werden soll. Dann werden auch einige Unrichtigkeiten festgestellt und Zweifel erörtert werden, die in der Skizze beobachtet wurden. Bei dem hohen Alter des Verfassers im Jahre der Abfassung — Taufmatrikel und Totenprotokolle haben bei den biographischen Forschungen des Verfassers der erwähnten Studie ergeben, daß Schenk nicht, wie er hier angibt, 1761, sondern 1753 geboren worden ist (getauft am 31. November), somit im Jahre der Abfassung dieser Skizze 77 Jahre alt war; er ist am 29. Dezember 1836 gestorben — ist begreiflich, daß er sich nicht nur in einzelnen Daten geirrt hat, sondern daß die Lebensereignisse auch sonst nicht durchaus verläßlich wiedergegeben sind. Trotzdem ist an der Aufrichtigkeit des ehrwürdigen Greises nicht zu zweifeln — mit Recht spricht er von „bestem Gewissen und unverfälschter Wahrheit". Er verschleiert nicht absichtlich und hätte manches in rosigeren Farben zu seinen Gunsten färben können. Die biographische Skizze hat nicht nur für die Lebensgeschichte Schenks Wert, sondern ist auch von Bedeutung für die Erfassung der musikalischen Verhältnisse in Wien und Niederösterreich, besonders in der Jugendzeit Schenks, für die Erkenntnis der Wurzeln der Wiener klassischen Schule, die soziale Lage und ferner für die Tragik der Tonsetzer, die sich selbst überlebt haben, deren Streben noch höher ging als ihr Können. Zugleich ist sie ein Dokument für die Altwiener gute Lebensart, die sich darin zu erkennen gibt, daß der Lebenskummer still ertragen wird und die Heiterkeit in die Resignation mit aufgenommen wird. Die Beschreibung von Beethovens Phantasieren am Klavier gehört zum Besten, was darüber sowie überhaupt über Improvisation geschrieben worden ist. In einer Beziehung suchte Schenk mit Beethoven zu konkurrieren: in dem Bestreben nach Unabhängigkeit. Er bewarb sich nicht um eine Stelle; da seine erfolgreichen Singspiele ihm fast nichts trugen (in der tantièmenlosen Zeit), mußte er Unterricht erteilen. Ein Leben voll Entsagungen und trotz einzelner Erfolge während seiner Produktionszeit kraftloses Ringen und Enttäuschungen während der letzten drei Iahrzehnte seines Lebens. Und trotzdem hat eines seiner Singspiele bis in unsere Zeit seine Wirkungsfähigkeit bewährt: „Der Dorfbarbier". Schenk ist ein schätzenswertes Glied in der Reihe der Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundertes.

D. L. d. P.

Euer Wohlgeboren!

Gemäss Ihres oftmaligen Verlangen, eine vollständige Biographie von mir zu haben, ist keine so leichte Aufgabe. Indess, da ich den ganzen Sommer hindurch auf dem Lande verweilen werde, will ich die Gelegenheit benützen, und das längst vorübergangene von meiner Kindheit an bis itzt ins Gedächtnis mir herbeyrufen und nach meinem besten Gewissen und unverfälschter Wahrheit niederschreiben.

Johann Schenk von Wiener Neustadt gebürtig den 30. November 1761[1]). Anton Tomaselli, ein Italiäner[2]), der in Neustadt an der Domkirche als Sänger angestellt war, hat mich irgendwelche Liederchen singen hören, in welchen meine Stimme ihn gefällig angesprochen hat. Dieser gutmütige Mann hat sich nun der Mühe unterzogen und im Gesange mich geleitet. Meine leichten Fortschritte bewogen ihn, auch auf dem Klavier (er war selbst ein guter Cembalist) mir Unterricht zu geben. Damahls ward mein heisser Wunsch in der Domkirche als Sängerknabe aufgenommen zu werden. Allein es war noch kein Platz erledigt. Im Bekümmernis meines Herzens, meinen lieben länger noch zur Last zu fallen, hat sich doch gefügt, dass ich 1771 in Baaden bey den Schul- und Chordirektor Anton Stoll[3]) als Singerknabe angenommen wurde. Dieser brave Mann hat mich in den ersten Grundlinien des Generalbass unterrichtet. Nebstbey war mirs eifrig angelegen, den Gebrauch der Blasinstrumente näherkennen zu lernen. Die Geige hatt ich schon in Neustadt angefangen. Meine rein intonierende Sopranstimme war vermögend, die Aufmerksamkeit des Herrn Stadtpfarrers Ignatz von Fröhlich auf mich zu lenken. Er hat mir oft seine Zufriedenheit in betreff meiner Verwendung gütigst zu erkennen geben, er gab mir auch sogar etwelche Bücher moralischen Inhalts, worin die geistlichen Lieder und Oden Gellerts sich befanden. Aus diesen habe ich einige Lieder mit Begleitung des Claviers gesetzt. Das war mein erster Compositionsversuch. Das zweyte Erzeugnis waren zwölf Tanzmenuetten und das mit ganzem Orchester. Nun wagte ich einen hohen Flug — ich komponierte Symphonien. In diesem Fach waren meine Vorbilder: Karl von Dittersdorf und Josef Haydn; das Zusammensetzen dieser Produkte war bloss nach dem Gehör berechnet. Das Bischen, das ich bisher im Generalbass gelernt, reichte gar nicht hin, um mich mit etwas Sicherheit darauf zu stützen.

1773 befanden Sr. Eminenz, der Herr Kardinal Graf Migazzi, sich in Baaden. Mein Wohltäter, der Herr Pfarrer, der bey Sr. Eminenz in sonderer Achtung stand, hat da nicht ermangelt, mein Talent zur Musik bei hoch

[1]) Die obige Richtigstellung.

[2]) Wohl nicht identisch (nicht verwechselt) mit Gioseffo T:, dem nachmaligen Gesangslehrer am Dom zu Salzburg.

[3]) Freund von W. A. Mozart.



demselben bestens anzuempfehlen. Noch in diesem Jahr hatten Sr. Eminenz die hohe Gnade, mich nach Wien auf die erzbischöfliche Chur zu geben, und unter Aufsicht des Herrn Dompredigers Josef Schneller mich zu stellen. Dieser würdige Priester, der als Kanzelredner in allgemeiner Achtung stand, hat für meine fernere Bildung emsige Sorge getragen. Unter den Obliegen meiner Lehrgegenstände habe ich Quartette für Streichinstrumente verfertigt, welch Vater Schneller (der ein fertiger Violinspieler und so auch ein Musikkenner war) sogleich zur Produktion gebracht. Eines davon hat ihn gefällig angesprochen. Dies Quartett musste ich nach seinem Verlangen deutlich und rein in Partitur schreiben und ihm selbes übergeben. Hier muss ich bemerken, dass Pfarrer Schneller des kk. Hofkapellmeisters Christof Wagenseil sein Beichtvater war. Zufolge dessen hat er selbigem die besagte Partitur zur Prüfung meiner Fähigkeiten vorgelegt. Durch die gütige Anempfehlung meines guten Paters Schneller ward ich dann so glücklich, dass mich Wagenseil zu seinen Schülern angenommen hat.

1774 im Jänner war der Anfang meiner Lehre. Wagenseils Lehrmetode in der musikalischen Komposition war nach Johann Fuchs[4]), welcher selbst sein Lehrer war. Zufolge meiner leichten Fassungsgabe habe ich die Regeln des Contrapunktes binnen einem Jahre — angefangen von Nota contra Notam bis zum doppelten Contrapunkt in Duodecime — ganz vollendet. Aber Wagenseil war mit dem blossen Wissen und dem Gebrauch der nackten Regeln noch nicht zufriedengestellt, mithin musste ich mich im Stilo alla capella in Composition einiger Messen und mehrerer Gradualien und Offertorien noch versuchen, um in dem strengen Satz mich noch mehr zu sichern. Zur Ansicht dessen waren meine Vorbilder Giovanni Palestrina und meines Lehrers Compositionen. Unter diesem Studium habe ich meine Nebenzeit dem Clavier gewidmet. Die Praeludien und Fugen von Sebastian Bach, so auch die Claviersuiten von Händl, waren meine Übungswerke. Nach Vollendung jener Kirchensätze führte mich mein weiser Lehrer zur Composition im freien Stiele. Seine Absicht schien dahin zu gehen, von dem trockenen Satze mich zu entwöhnen, und an ein schön blühend Gesang zu lenken. Diesfalls waren meine Vorbilder Adolf Hasse in der Seria und im komischen Baldasare Galuppi. Aber der hoch erhabene Händl war nach meinem Sinne das Höchste. Alexanders Fest war das erste Werk, das mein Lehrer mir zur Ansicht gab. Nachher folgten die Oratorien Athalia und Judas Makkabäus. Auf all die überreichen Schönheiten, die sich in Händls Werken häufig vorfinden, und besonders auf die seiner Chöre, machte Wagenseil mich aufmerksam und belehrte mich daraus. Das Oratorium Messias war das letzte Werk, das ich unter seiner Leitung noch mir einstudiert habe. Nach einigen Jahren nahm ich auch den grossen Dramatiker der tragischen Oper Ritter Christof Gluck in mein Studium.

---

[4]) Johann Josef Fux.



Christof Wagenseil war zu seiner Zeit ein hochberühmter Komponist und noch vor Emanuel Bach ein berühmter Cembalist. Das Pianoforte kannte man noch nicht[5]). Dieser würdige Greis, der schon mehr als ein Dezenium von Gicht gequält, in sein Wohnhaus angekettet war, hat mich bis an seinen Tod (der den 1. März 1777 erfolgte) mit Liebe und Geduld gelehret. Sein Nahme ist mit unverlöschbaren Zügen in mein Herz eingeschrieben.

Nach Erblassen meines unvergesslichen Lehrers ward mein ganzes Wesen von Kummer und Schmerz gebeugt. Zwey Monate darauf hat H. Gallus[6]) — ein Schüler Wagenseils — in dem Salesianer Frauenstifte seine neu komponierte Messe bey Gelegenheit eines grossen Kirchenfestes zur Aufführung gebracht. Diese wahrhaft schöne Composition, welche von den Musikkennern mit viel Lob beehrt wurde, erheiterte wieder meinen Geist und erregte in mir den Nacheifer. In dieser Stimmung ward mein erstes Vorhaben, eine solenne Messe zu komponieren. Ich ward mit meiner Arbeit fertig, als ich eben in mein siebenzehntes Jahr trat. Inzwischen als ich noch an dieser Messe geschrieben, hat Herr Vater Schneller das Beneficium der St. Magdalenen Kirche erhalten. Zufolgedessen ward meine Messe zur Aufführung seiner Installation bestimmt, die an einem Sonntag, den 8. Jänner 1778 stattgefunden. Herr Vizepräsident der Appelation Edler von Kees[7]) hat zur Liebe seines Beichtvaters diese Messe von den ersten Tonkünstlern Wiens zur prachtvollen Aufführung gebracht. Herr Leopold Hofmann, Kapellmeister von St. Stephan hat die Leitung des Ganzen übernommen. Dies war mein erstes Werk, mit dem ich mich bei den Musikkennern bemerkbar machte. In der Folge hatte ich auch die Ehre, diese Messe Sr. Excellenz Baron van Svieten und so auch Josef Haydn vorzulegen. Noch in diesem Jahre musste ich auf Verlangen für obbenannten Herrn von Kees eine lauretanische Litaney komponieren, welche er für Mariazell bestimmte. Herr Karl Friedrich, Regenschori bey der Kirche am Hof hatte mich veranlasst, ein grosses Stabat mater zu komponieren, welches in der italienischen Kirche am schmerzhaften Freytag 1779 zum ersten mahl produziert worden, und den nächstfolgenden Sonntag darauf in der Kirche am Hof, und desselbigen Abend noch bey Herrn Regierungsrath von Hering und am Gründonnerstag im Seminarium zum vierten mahl wiederhollet worden ist.

Im selbigen Jahre schrieb ich noch zwei Kantaten, wovon eine auf dem Lande produziert worde. 1780 schrieb ich abermahl eine Messe und im Spähtjahr habe ich für Blumauers Trauerspiel: „Erwin von Steinheim" zu den Zwischenakten die Musik komponiert. Damals war der Zeitpunkt

[5]) Somit machte er seine Übungen auf Cembalo und Clavichord.

[6]) Johann Mederitsch, genannt Gallus.

[7]) Kees und der nachbenannte Van Swieten sind die bekannten Mäzene und selbstausübende Musiker, die die besten Kreise in ihren Heimen versammelten.



allwo ich angefangen, das Operntheater zu besuchen. Der gefällig, kunstfertige Gesang, die lieblich ansprechende Melodie hatten den verborgenen Keim in mir erweckt, dem Theater mich allein zu weyhen. 1781—85 ist ein langes Interwall. Unter diesem Zeitraum schrieb ich fünf Opern, wozu ich von den bekannten Singspielen: als Goethe, Michaelis, etc. Gebrauch machte[8]). Diese Kompositionen dienten gleichsam mir zur Vorübung oder Vorbereitung meiner theatralischen Laufbahn. 1783 hat nach Ostern im k. k. Hoftheater die italiänische Operngesellschaft ihren Anfang genommen. Hievon habe ich die meist beliebten Opern für Streichinstrumente in Quartetten und im Klavierauszug gesetzt. Nun komponierte ich für Md. Josepha Müllner (nachher Lautenvirtuosin) ein grosses Harfenkonzert, mit dem sie sich 1784 im Hoftheater produzierte. Seiner Majestät Kaiser Joseph hat ihr wegen ihrer zierlich, süss klingenden Kunstfertigkeit eine neue Pedalharfe verschafft. Für dies neue Instrument schrieb ich noch zwei Konzerte.

1785 ist meine erste Oper, betittelt: „Die Weinlese" in dem Leopoldstättertheater den 8. Oktober auf dieser Bühne erschienen. Bevor ich aber diese Oper zur Komposition übernahm, bedung ich dem Verfasser mir zur Pflicht, nie meinen Namen kund zu geben, bis ich es selber wolle. Er war verschwiegen und hielt reinen Mund. Meine Musik aber ist mit entschiedenem Beyfall aufgenommen worden und hat in Folge allgemeine Sensation erweckt. Die elfte Vorstellung dieses Singspiels hatten Sr. k. k. Majestät Kaiser Joseph mit Begleitung Sr. k. Hoheit Erzherzog Franz und Prinzessin Elisabeth mit aller höchst Ihrer Gegenwarth beehrt. Und im selbigen Jahr noch zweymahl, das zweyte Mahl mit Sr. k. Hoheit Erzherzog Leopold, Erzherzog von Florenz, und zum dritten: mit Sr. k. Hoheit Erzherzog Maximilian, Churfürst von Kölln. Von all den Zeitgenossen jener Zeit sind gar wenige noch am Leben welche dies bezeigen könnten. Sonach schrieb ich noch für dies Theater: „Die Weihnacht auf dem Lande", ein Singspiel in drey Aufzügen, welches den 18. Dezember 1786 zur Aufführung kam. Diese zwey Singspiele haben mehr als 18 Jahre auf dieser Bühne sich erhalten.

1787 schrieb ich für das k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthor das Singspiel: „Im Finstern ist nicht gut tappen", das den 17. Oktober in die Scene gegangen ist. Vor dessen Aufführung habe ich das zweyjährige Geheimhalten der zwey oberwähnten Singspiele mit meinem Namen kund gegeben. 1788 ward das Kärntnerthortheater geschlossen. Nun war ich beflissen, 6 Symphonien zu komponieren, welche in der Folge bey den musikalischen Akademien des Herrn von Keess produziert wurden. Bey jeder Produktion waren Sr. Excellenz Baron van Svieten zugegen und

8) Die näheren Daten sind in der beregten Studie festgestellt.

etwelche mahl auch Jos. Haydn, der mir seine Zufriedenheit zu erkennen gab und mit gemütlich guten Worten zu fernerem Fleiss mich ermunterte.

Für das Theater auf der Wieden, welches sich im Fürst Starhembergischen Freyhaus befand, komponierte ich drey Opern. Die erste war: „Das (unterbrochene) unvermuthete Seefest",1789. Die zweyte: „Das Singspiel ohne Tittel", 1790 und das dritte: „Der Ärndtekranz", 1791. Zwey von diesen Opern sind mit ungeteiltem Beyfall aufgenommen worden: „Das Singspiel ohne Tittel" hat nur 5—6 Vorstellungen ausgehalten. In demselben Jahre und auf derselben Bühne brachte Mozart seine in ewig frischer Jugend blühende „Zauberflöte" auf die Scene. Freundlich führt die Erinnerung meinen Sinn in jene schöne Zeit zurück, wo Salieri, Haydn und Mozart miteinander in tätigster Wirksamkeit wandelten. Wohlwollend gestattete mir der heitere Mozart den Eintritt in sein Haus. Ich erspähte so manche Künste seiner Meisterhand, wenn er am Klaviere sass. So erfindungsreich und glänzend seine Fantasien ertönten, so ermangelten sie doch niemals der höchsten Klarheit in der vollkommendsten contrapunktischen Reinheit.

Dieser außerordentliche Mann hatte kaum sein 35. Lebensjahr überschritten, als ihn der Tod überraschte. Hätte Mozart ein höheres Alter erreicht, so würde er unbezweifelt das höchste Ziel seiner Kunst errungen haben. Wie in einer stillen Sommernacht die stillen Sterne schimmern und plötzlich der Mond sein volles klares Licht verbreitet, so stünde Mozart vor allen seinen Kunstverwandten allein und einzig in höchster Gloria. So tief, so klar, so allumfassend, so empfindungsreich war sein hoher Geist.

1792, geruhten Sr. k. Hoheit Erzherzog Maximilian, Churfürst von Cölln, seinen Schützling Louis van Beethoven, nach Wien zu geben und bei Josef Haydn die musikalische Komposition zu lernen. Gegen Ende Juli gab mir Abbé Gellinek Kenntnis, dass er mit einem jungen Menschen in Bekanntschaft getreten seye, der auf dem Pianoforte eine seltene Virtuosität bewährt, wie er sie seit Mozart nicht wieder gehört habe. Inmittelst erklärte er sich, dass Beethoven schon vor mehr als 6 Monaten von Haydn die Lehre des Contrapunktes hat angefangen und noch immer bei der ersten Übung sich verweile; und dass auch Se. Excellenz Baron van Svieten ihm das Studium des Contrapunktes ernstlich empfehle und öfter in Frage gestellt, wie weit er schon in seiner Lehre fortgeschritten seye? Zufolge dessen mehrmalendem Anregen und so auch noch immer auf der ersten Stufe seines Unterrichtes zu sein, erzeugte in dem wissbegierigen Lehrling ein Missbehagen, das er an seinem Freund oft laut werden liess. Gellinek, dem diese leidige Gemütsstimmung nah zu Herzen ging, stellte mich in Frage: ob ich wohl geneigt wäre, seinen Freund im Studium des Contrapunktes behilflich zu sein. Nach besagter Erklärung verlangte es mich, mit



selbigem bald in nähere Bekanntschaft zu treten. Nun war ein Tag bestimmt, an welchem ich Beethoven in der Wohnung Gellineks sehen und auf dem Pianoforte hören sollte.

Nun habe ich diesen itzt so berühmten Tonsetzer zum ersten Mal gesehen und auch gehört. Nachdem die gewöhnlichen Höflichkeitsbezeugungen vorüber waren, erboth er sich, auf dem Pianoforte zu phantasieren. Er wollte, dass ich zunächst seiner sitzen sollte. Nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren, die er unbedeutsam so dahingleiten liess, entschleierte der selbstschaffende Genius so nach und nach sein tief empfundenes Seelengemälde. Von den Schönheiten der mannigfaltigen Motive, die er klahr und mit überreicher Anmuth so lieblich zu verweben wusste, war mein Ohr zur beständigen Aufmerksamkeit gereitzt und mit Lust überliess ich mein Herz dem empfangenen Eindruck. Während er sich ganz seiner Einbildungskraft dahingegeben, verliess er allgemach den Zauber seiner Klänge und mit dem Feuer der Jugend trat er kühn (um heftige Leidenschaften auszudrücken) in weitentfernte Tonleitern. In diesen erschütternden Aufregungen wurde mein Empfindungsvermögen sehr getroffen. Nun begann er unter mancherlei Wendungen, mittels gefälligen Modulierens bis zu himmlischen Melodien hinzugleiten, jenen hohen Ideen, die man oft in seinen Werken vorfindet. Nachdem der Künstler seine Virtuosität so meisterhaft beurkundet, verändert er die süssen Klänge in traurig wehmütige, sodann in zärtlich rührende Effekte, dieselben wieder in freudige, bis zur schärzenden Tändeley. Jeder dieser Figuren gab er seinen bestimmten Charakter und sie trugen das Gepräge leidenschaftlicher Empfindung, in denen er das eigene selbstempfundene rein aussprach. Weder matte Wiederholungen noch gehaltlose Zusammenraffung vielerlei Gedanken, welche gar nicht zusammen passen, noch viel weniger kraftlose Zergliederungen durch fortwährendes Arpeggieren (worüber das Gefühl des Hörers ein Schlummer überschleicht) konnte man gewahren. In der Ausführung dieser Fantasie herrschte die grösste Richtigkeit. Es war ein heller Tag, ein volles Licht. Mehr als eine halbe Stunde war verstrichen, als der Beherrscher der Töne die Klaviatur verliess. Diese unvergessliche Phantasie, mit der er das Ohr und das Herz zu fesseln und den Geschmack zu reizen wusste, lebt noch frisch in meiner Seele.

Den darauffolgenden Tag war es mein erstes, diesem noch unbekannten Künstler, der seine Meisterschaft so hoch bewährte, meinen ersten Besuch zu machen. Auf seinem Schreibpulte fand ich einige Sätze von den ersten Übungen des Contrapunktes vor mir liegen. Nach kurzer Übersicht gewahrte ich bei jeder Tonart (so kurzen Inhaltes sie auch war) etwelche Fehler. In Rücksicht darauf haben sich die oben erwähnten Äusserungen Gellineks wahrhaft befunden. Da ich nun gewiss war, dass mein Lehrling mit den vorläufigen Regeln des Contrapunktes unbekannt



war, so gab ich ihm das altbekannte Lehrbuch von Josef Fuchs[9]), Gradus ad Parnassum, zur Übersicht der weiter folgenden Übungen. Josef Haydn, der gegen Ende des vorhergehenden Jahres vom Lande nach Wien zurückgekommen war, war beflissen seine Musse auf neue Kompositionen grosser Meisterwerke zu verwenden. In diesem rühmlichen Bestreben ist zu erachten, dass sich Haydn mit der Lehre der Grammatik nicht so leicht befassen konnte. Nun war mir's ernstlich angelegen, dessen Wissbegierigen Mitgehülfe zu werden. Bevor ich aber meine Lehre angefangen, machte ich ihm bemerkbar, dass unser beiderseitiges Zusammenwirken stets geheim gehalten werde. In Beziehung dessen empfahl ich ihm, jeden Satz, den ich durch meine Hand verbessert, wieder abzuschreiben, damit bei jeder Vorzeigung Haydn keine fremde Hand gewahren könne. Nach einem Jahre kam Beethoven mit Gellinek in Unfrieden, dessen Ursache mir entfallen ist. Doch scheint mir, dass beide selbst Veranlassung gaben. Zufolge ihrer Uneinigkeit war Gelinek erbosst und offenbarte mein Geheimnis. Beethoven und seine Brüder machten selbst kein Geheimnis mehr daraus.

1792, anfangs August, habe ich bei meinem guten Louis das ehrenvolle Lehramt angetreten, und bis zu Ende Mai 1793 ununterbrochen fortgesetzt, als er eben den doppelten Contrapunkt in Octav vollendet hatte und sich nach Eisenstadt begeben. Wenn S. K. Hoheit seinen Schützling gleich zu Albrechtsbergers Leitung hingegeben hätte. so wäre sein Studium nie unterbrochen und ganz vollendet worden.

Vor etwelchen Jahren wollte ein Jemand mit feierlichen Beteuerungen glauben machen: Beethoven habe seine Lehre noch bey Albrechtsberger ganz vollendet. Für Beethoven wäre das wohl nützlich gewesen, wenn er das getan hätte. Jedoch diese Aussage nach so vielen verflossenen Jahren war die erste, die mir je zu Ohren kam. Wenn ich aber das für wert befunden habe, so wäre Abbé Gellinek vor allen anderen gewiss der erste gewesen, mir davon Kunde zu geben. So auch Beethoven, der jederzeit so gut und aufrichtig gegen mich gestimmt war, hätte diese Lobens werte Veränderung mir nie verheimlicht, vielmehr gestand er mir, dass er sich zu Herrn Salieri k. k. Hofkapellmeister hinbegeben, um in der Komposition im freyen Styl Unterricht zu nehmen[10]).

Ungefähr nach halbem Mai tat er mir zu wissen, dass er sich mit Haydn bald nach Eisenstadt begeben werde und daselbst bis anfangs Winter verweilen werde. Den Tag der Abreise wisse er noch nicht. Anfangs Juni kam ich zur gewöhnlichen Stunde wieder — allein mein guter Louis war nicht mehr zu sehen. Er hinterliess mir folgendes Billetchen, welches ich Wort für Wort niederschreibe:

---

[9]) Johann Josef Fux.

[10]) Die letzten Worte sind durchgestrichen.



Lieber Schenk,

Ich wünschte nicht, dass ich schon heute fort würde reisen nach Eisenstadt. Gerne hätte ich noch mit Ihnen gesprochen. Unterdessen rechnen sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich bestreben, Ihnen alles nach meinen Kräften gut zu machen. Ich hoffe Sie bald wieder zu sehen und das Vergnügen Ihres Umganges geniessen zu können. Leben Sie wohl und vergessen Sie nicht ganz Ihren

Beethoven.

Es war meine Absicht mein Verhältnis zu Beethoven nur sehr kurz zu berühren; allein die obwaltenden Umstände, auf welche Art und Weise ich dazu gekommen, sein Wegführer in der musikalischen Composition zu werden, geboten mir, mich etwas ausführlicher zu erklären.

Für mein Bemühen (wenn doch das Bemühen heissen sollte) erwarb ich mir von meinem guten Louis ein köstliches Geschenk, nämlich: das feste Band der Freundschaft, das bis an seinen Tod noch unverwelkt geblieben[11]).

Hier folgt die weitere Fortsetzung meiner Biographie. Von 1792 bis 93 habe ich noch zwey Symphonien und auch für Künstler Konzerte auf Blasinstrumente komponiert. 94 anfangs May hatte ich die Ehre bey Sr. Durchlaucht Herrn Karl von Auersperg bis gegen Ende November auf dero Herrschaften zu seyn. Daselbst schrieb ich zwey kleine Singspiele, welche allda aufgeführt worden sind. In diesem Jahre noch hat Herr Baron von Braun die Direktion der beyden Hoftheater übernommen.. Unter selbigem schrieb ich die Oper: „Achmed und Almanzine", welche im k. k. Kärntnerthortheater den 14. August 1795 zur Aufführung kamen. 1798 die Operette „der Dorfbarbier", die den 6. November auf die Scene kam. 1798 hatte ich die allerhöchste Gnade, für Se. Majestät den Kaiser, ein kleines Singspiel mit darauf verbundener Pantomime zu komponieren, welche zu deren Allerhöchstem Nahmensfest Ihr. Majestät der Kaiserin

[11]) Über dieses Lehrverhältnis wird in der Beethoven-Literatur viel gesprochen und abweichende Anekdoten werden nacherzählt. Bisher ist nichts Bestimmtes festgestellt. In der zitierten Arbeit werden bezüglich des Termines mehrere Vermutungen aufgestellt. Das Fazit der Unterweisung ist bisher unkontrollierbar. Die Worte im Briefe Beethovens „erzeigte Gefälligkeiten", „das Vergnügen Ihres Umganges genießen zu können" (nach der Rückkehr) lassen nicht auf einen regelrechten Unterricht schließen, sondern auf gelegentliche Unterweisungen und Verbesserungen theoretischer Art, die sicherlich dem jungen Tonsetzer förderlich waren. Deshalb spricht B. von seiner „Dankbarkeit" und seinem künftigen Bestreben, „alles nach seinen Kräften gutzumachen". Diese an sich nicht allzuwichtige Angelegenheit bedarf noch einer exakten Untersuchung, die dadurch erschwert, vielleicht behindert ist, weil die Verbesserungen Schenks in den Studien Beethovens nicht erhalten, respektive nicht nachweisbar sind.

Maria Theresia den 15. Oktober im k. k. Lustschloss zu Laxenburg ist aufgeführt worden. 1799 schrieb ich wieder für das Kärntnerthortheater: „Die Jagd", eine Oper in zwey Aufzügen, die den 7. Mai zur Aufführung kam.

Herr Josef Weidmann, k. k. Hofschauspieler, hatte schon vor vielen Jahren in dem Singspiel: „Der Fassbinder" die Rolle des Zep, einen alten halb trunkenen Mann gespielt. Das Publikum hat das ergötzliche Charakter spiel bey jeder Vorstellung mit Wohlgefallen gerne gesehen, indess hat die alte, so oft gehörte französische Musik, nicht mehr angesprochen, und ist daher schon lange aus dem Repertoire geblieben. Infolgedessen hatte mein Freund, der seine Lieblingsrolle gerne wieder spielen wollte, mich angegangen, zu dieser Operette eine neue Musik zu komponieren. Sonach ist der Fassbinder mit neu verfertigter Musik den 17. November 1802 wieder in die Scene gegangen, und hat sich bis zu Weidmanns Tod auf dieser Bühne erhalten. Dieses Singspiel war mein letztes theatralisches Werk.

Nebst meiner Komposition habe ich einen grossen Teil meines Lebens mit Unterricht auf dem Pianoforte dahingebracht. Eine Anstellung zu erlangen, war nie mein Wunsch. Ein friedsam stilles Privatleben war für meinen Charakter angemessener, als irgend eine Kapellmeisterstelle.

Schon lange her war ich mit einer vorgefassten Idee befangen, die meinem Geist unablässig vorschwebte. Auf ein dramatisches Gedicht war mein ganzes Wesen geheftet, dessen Aufgabe nur ein Ritter Gluck vermögend war, mit Glorie zu lösen. Und doch — ohne meine Fähigkeiten erst zu prüfen, ging ich an diese Komposition. Ich sann, ich brütete, ich vertiefte mich darob so sehr, dass nun Schwehrmuth und Trübsinn meiner sich bemächtigten. Dieser Übelstand hat sich nach und nach so sehr verschlimmert, bis endlich ein Nervenfieber mich aufs Krankenlager brachte. Meine Krankheit war äussert gefährlich. Viele Zeit ging dahin, ehe meine Leibeskräfte nur etwas wieder hergestellt worden. Nach diesem Unfall war das Zutrauen gegen meine Fähigkeiten ganz geschwächt. In Beziehung dessen war ich unentschlossen, furchtsam und gar nicht mehr dahin zu bringen, ein wiederholtes Auftreten noch zu wagen. Nun kam noch hinzu der Mangel eines guten Textes und so auch die vielen Unannehmlichkeiten, die fast jeder Dichter oder Tonsetzer bey Vorstellung seiner Werke zu befahren hat. Diesfalls waren das Bewegungsgründe, mich von fernerer Fortsetzung zu bewahren, um das bischen Grund, das ich etwa in der Musikwelt gewann, nicht aufs ungewisse Spiel zu setzen. Aufgemuntert von einem Freund des grossen Musikvereins schrieb ich für selbigen zwy Kantaten. Die erste: „Die Huldigung", den 28. Feber, die zweyte: „Der Mai", den 7. Mai, welche beyde in dem grossen k. k. Redoutensaal 1819 produziert worden sind.

Dies ist nun der ganze Inhalt meines Lebens Wirksamkeit. Nur der ländliche Aufenthalt war vermögend, die so lang versprochene Biographie zu schreiben. Ich übersende Euer Wohlgeboren dieselbe und verbleibe mit aller Achtung dero Aufrichtiger

Johann Schenk.

Baumgarten, nächst Krems, den 28. July 1830.

Johann Schenk, der Verfasser dieser Zeilen, mein langjähriger Freund, starb zu Wien am 29. Dezember 1836. Aloys Fuchs.



